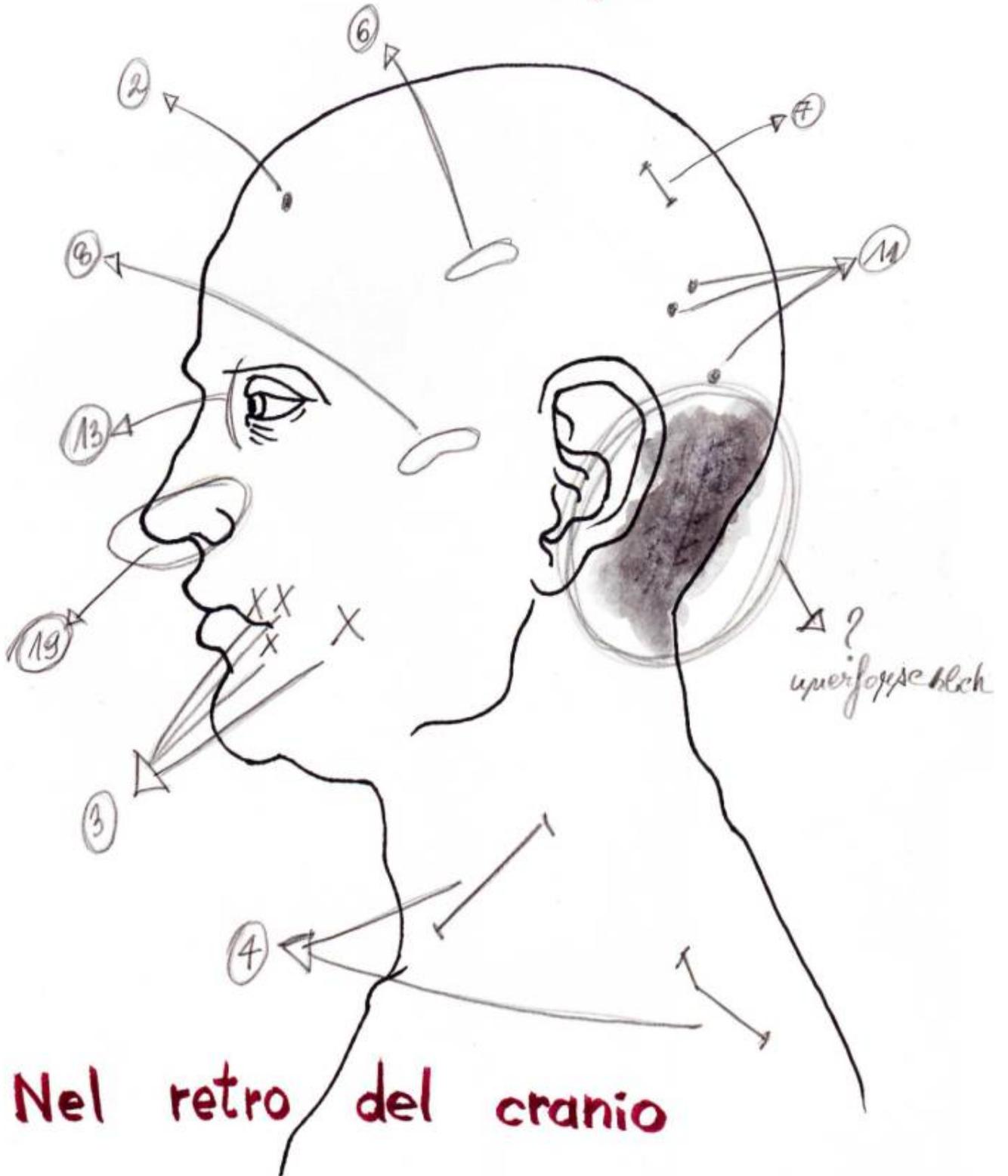


ahoy





Quest'opera è distribuita con Licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

In copertina: Tavola anatomica da autopsia. Disegno di Ilinca Francisca Cojan

Indice

| | |
|--|----|
| L'Italiano, o il confessionale dei penitenti neri | 5 |
| Bauhaus: quando il dark incontra il glam | 8 |
| Spedizione sulla montagna dei morti | 13 |
| Le Ombre Lunghe di San Pietroburgo..... | 18 |
| Il Mito e l'Inconscio di Praga: il Golem e Franz Kafka | 24 |
| I Quattro Stadi della Crudeltà | 28 |
| Le Pinturas Negras di Goya..... | 36 |
| Prima che faccia buio | 49 |
| La redazione e la rivista | 51 |

EDITORIALE

[In sottofondo: Gabor Szabo – Dreams]

MARTINA: Ragazzi, io mi sono stufata di stare qua sotto al buio, non trovate si stia un po' stretti? E poi c'è quella tizia senza occhi che mi fissa... Se tornassimo di sopra?

NADIA: Ma se è senza occhi come fa a fissarti? Certo, questo posto mette i brividi, ma vale comunque la pena restare qui sotto: potremmo trovare qualcosa di interessante. Guarda, laggiù ci sono dei libri!

EDI: Eh, dipende! Dipende dai libri! Si potranno aprire, questi libri? Potranno leggersi, questi libri? Siamo noi che li leggiamo, o si leggono da soli? Potranno essere usati come fermacarte o per non far traballare il tavolo? Traballerà qualcos'altro, i pensieri liberi traballeranno sotto l'egida dell'Inquisizione!

ILINCA: Questa umidità mi dà prurito alla testa.

DAVIDE: Lo sento anch'io ma mi sa che non è l'umidità.

MARIELLA: Ho appena sentito una goccia d'acqua andare a tempo, faceva tum tum tam, io giuro che non ho detto niente a nessuno, ho solo preso in prestito una sciarpa nel bar di fronte, e poi ancora non ho ben capito se devo andare a destra o a sinistra, anche se ho sentito dire che giù la via è libera.

ILINCA: Ma lo sai che l'essere umano in realtà è in grado di tranciarsi le dita a morsi con la stessa facilità con cui morde una carota? Soltanto il cervello ci impedisce di farlo per istinto di autoconservazione. Crunch.

MARTINA: Ho perso la mia bombetta, dov'è finita la mia bombetta? E' caduta sul selciato, sul selciato gelato, nel vicolo cieco, nel vicolo ceco. Che corsa, che paura. Ah, eccola la mia bombetta. Ch! Ch! Mi sta venendo la tosse.

MARIELLA: Tum tum tam.

NADIA: Acqua. O uranio? Attenti alle radiazioni, si attaccano ai vestiti, e non sono più di moda. E attirano i topi, i golem, le lady e i cimiteri. Si attaccano ai vestiti, strisciano sulla pelle, svegliano i bambini. Fuggi fuggi nel burrone, o mia giovane Ljudmila, balla balla con lo jeti e tutto finirà. Quest'umidità mi dà alla testa.

EDI: Non fate caso a me, la libertà di stampa è obsoleta.

DAVIDE *[apre un grosso volume e punta il dito su una pagina]*: Weird, dall'anglosassone wyrd, "destino, fato". Scomparso dalla lingua inglese nel medioevo, viene reintrodotta da Shakespeare per le weird sisters che predicano la morte di MacBeth. Il significato moderno di "strano, anormale" è un'interpretazione successiva.

L'Italiano, o il confessionale dei penitenti neri

di Marta Suardi

Sono passati pochi giorni da Halloween, la festa più importata di tutti i tempi. Quindi cosa c'è di meglio se non addentrarci in un genere letterario diffusissimo nel Paese natio di questa ricorrenza? Ebbene sì, stiamo parlando proprio del romanzo gotico, che vede nel XVIII e XIX un periodo alquanto florido in Inghilterra.

Tra i maggiori romanzi ricordiamo *Il Castello di Otranto* di Horace Walpole, *I Misteri di Udolpho* della stessa Radcliffe, *Il Monaco* di Matthew Lewis, *Frankenstein* di Mary Shelley, ma gli esempi sono tantissimi.

Le caratteristiche principali di questi romanzi sono l'unione tra i sentimenti umani e un'ambientazione medievale cupa e oscura, spesso accompagnata da fenomeni sovranaturali. Castelli ridotti quasi a macerie, luoghi dimenticati e perfino sotterranei sono molto frequenti nel gotico, dal momento che la paura e l'ansia devono entrare nel lettore quasi come fossero serpi. Difficilmente troverete temi positivi, gli amori raccontati non sono mai tranquilli e spensierati, sono invece disturbati, ostacolati e spesso non finiscono poi così tanto bene. Sono invece la morte, il paranormale, il terrore e il mistero a fare da padroni. Tuttavia la rappresentazione di elementi così oscuri è dovuta alla costante ricerca del sublime, che va al di là del semplice "bello": è un'emozione provocata dall'idea del pericolo, del dolore, della paura, ma che allo stesso tempo esercita un fascino di cui non si può fare a meno.



E l'epoca che più rappresenta questi stati d'animo è il Medioevo, gli anni bui dell'umanità, senza dimenticare che il grande cattivo di molti di questi romanzi è la Chiesa cattolica, giusto per non far scordare agli inglesi quanto beceri e crudeli siano i fedeli al papato di Roma e quanto siano innocenti, buoni e puri i protestanti: sono anni infatti in cui in Inghilterra si cerca sempre di sottolineare le



differenze della Chiesa protestante da quella cattolica e di quanto quest'ultima rappresenti gli aspetti negativi della fede. Ma non andiamo fuori tema.

Per l'occasione parliamo di un romanzo inglese pubblicato nel 1797 dall'autrice inglese Ann Radcliffe: *L'Italiano, o il confessionale dei penitenti neri*, considerato uno dei suoi maggiori successi. L'intera carriera della scrittrice è stata dedicata a questo genere letterario e fu lei a dare un'ulteriore evoluzione al romanzo gotico, limitando gli elementi magici e occulti per preferire invece altri elementi, più sottili, che vedremo in seguito.

Di Ann Radcliffe non si sa molto, poiché trascorse la sua esistenza in maniera appartata, senza partecipare alla vita mondana. Nelle sue opere sono descritte vicende di donne innocenti ma coraggiose, il tutto ambientato in atmosfere lugubri e tenebrose, che danno all'autrice grande popolarità, tra questi *Romanzo siciliano*, *Il romanzo della foresta* e il già citato *I Misteri di Udolpho*.

L'Italiano, nello specifico, racconta la classica storia d'amore ostacolata dai familiari: i due protagonisti Vincenzo ed Elena si innamorano a prima vista, ma il ragazzo è un nobile figlio di marchesi, mentre la fanciulla è orfana e vive con la zia; è ovviamente la famiglia di lui a voler impedire il matrimonio, soprattutto la madre, la quale si rivolge al suo confessore, il perfido monaco Schedoni, al fine di separare i due ragazzi. È lui l'Italiano del titolo: è un uomo di cui non si conosce il passato e di cui si ignorano i limiti della sua malvagità, non viene descritto il motivo che lo spinge a determinate azioni o pensieri, è l'aura stessa che emana a renderlo angosciante.

Tra numerosi colpi di scena, luoghi sperduti, conventi oscuri e bui, personaggi circondati da un inquietante alone di mistero, brevi e illusori incontri e fughe disperate, il romanzo crea una costante sensazione di ansia da cui però è impossibile staccarsi. La forza dell'autrice è proprio questa e rende *L'Italiano* attuale anche al lettore di oggi, il quale però prova sentimenti contrastanti nei confronti dell'opera: da un lato la capacità della Radcliffe di affascinare e non annoiare mai permette di creare una storia appassionante dall'inizio alla fine, ma dall'altro la trama risulta alquanto prevedibile.

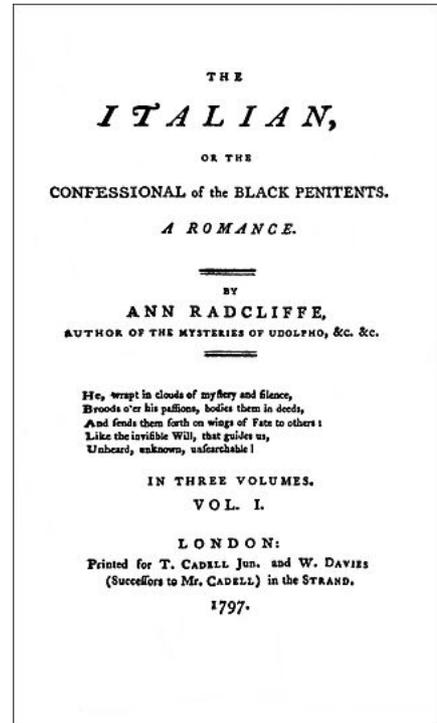
Alt! Prima di sbadigliare dalla noia, cercate di non fermarvi alla solita storia d'amore tra due ragazzi provenienti da due ceti diversi, e per questo ostacolata nientemeno che dalla suocera. È proprio questo il punto: quello che sembra essere una debolezza mette invece in risalto il talento dell'autrice, capace di creare da una storia tipica della letteratura un vero e proprio capolavoro originale. La Radcliffe utilizza infatti gli elementi gotici per riuscire nel suo intento, ma anche in questo è originalissima, non limitandosi a usare il sovrannaturale per volgere in favore (o sfavore) il destino dei protagonisti, dà invece vita a una vera e propria atmosfera ricca di mistero, oscurità e segretezza che induce a pensare che dietro a determinati eventi possa esserci soltanto qualcosa al di là dell'umana comprensione.

Ciò che viene messo in discussione è la natura stessa dell'essere umano, schiavo delle convenzioni sociali, incapace di gestire i rapporti familiari, ma in grado di compiere azioni deprecabili e crudeli verso chi è invece buono e puro.

Infatti un ruolo importante in questa nera ambientazione è ricoperto dalla religione, o meglio, da cosiddetti uomini e donne di fede che si contrappongono all'innocenza e alla bontà dei due protagonisti, i quali vedono la loro unione ostacolata anche da coloro che dovrebbero difenderli (qualcuno ha detto *I Promessi sposi*? Beh più o meno, come detto, non siamo di fronte a una trama nuovissima), anche se non mancano gli elementi positivi, portati soprattutto dalla costante fede di Elena, incrollabile davanti alle difficoltà.

L'Italiano è quindi un perfetto esempio di una lettura coinvolgente che non stanca mai, non troppo impegnativa, e che vi permetterà di leggere qualcosa di gotico che non sia il solito *Frankenstein*.

E se non riceverete spoiler come la sottoscritta a suo tempo, questo romanzo vi terrà attaccati alle pagine senza che neanche ve ne rendiate conto.



Bauhaus: quando il dark incontra il glam

di Mariella Randolfi

Il periodo del post-punk è stato particolarmente fertile in Inghilterra: all'inizio degli anni Ottanta la cosiddetta New Wave accoglie al suo interno un'ampia varietà di stili e sottogeneri, tra cui il gotico, da noi meglio conosciuto come dark.

Fermi tutti.

Non si trattava del gotico/dark così com'è inteso oggi, ovvero gruppi che scadono in banali lamentele molto spesso fronteggiati da donne. No, quello possiamo considerarlo come un risvolto non troppo piacevole e significativo del genere. [D'ora in poi nel testo le parole *dark* e *gotico* si alterneranno, ma fanno riferimento allo stesso genere.]

Per cominciare, già il nome richiama qualcosa di medievale che d'istinto rimanda a chiese e cripte, fino a passare in rassegna un po' di letteratura (gotica, anche quella) ottocentesca. Viene spontaneo chiedersi quale sia il motivo di questo improvviso e rinnovato fascino per i valori di un periodo storico così lontano e superato, e a questo proposito è importante capire il terreno in cui si è sviluppato il dark: siamo nell'Inghilterra della fine degli anni Settanta, in cui convivevano diversi sottogeneri del punk (come *Oi!*, anche conosciuto come *street punk* e l'anarco-punk, entrambi molto attenti al contesto sociale e particolarmente vicini ai proletari) fortemente legati alla modernità e al loro tempo.

Il gotico si autodefinisce anti-modernista e rappresenta, anche in letteratura, una sorta di ritorno al sommerso, a tutto ciò che la storia, con il potere della ragione illuministica aveva rischiarato. Religione, tradizione, superstizione e affini ritornano in auge e diventano particolarmente rilevanti, anche in maniera distorta, tanto che alcuni gruppi durante le loro esibizioni indossavano oggetti religiosi e/o macabri.

Il dark si fondava su un'idea semplice: le emozioni più profonde provate dall'uomo non sono diverse da quelle di migliaia di anni fa e sono amore, morte, disperazione, terrore. Inoltre, il tutto è accompagnato da un morboso interesse per l'eterno e, con esso, il rifiuto della modernità e del qui ed ora; la predilezione di elementi fantastici e ultraterreni o sotterranei rappresentava una diretta reazione al filone punk più politico e attento a sfruttamenti e ingiustizie, una cupa evasione dalla realtà. Sia come genere rock sia come subcultura giovanile il dark ha esplorato e incarnato questo.

Fino al 1982 il termine gotico veniva usato in maniera dispregiativa, ma cominciò ad acquisire una valenza positiva quando oscurità e morbosità sessuale (due dei temi principalmente trattati) cominciavano ad affermarsi come idee alternative non soltanto al punk più impegnato, ma anche alla vivacità del new pop (ad esempio, a gruppi come gli Human League). Tuttavia, il dark e il new pop avevano qualcosa in comune: la passione per il glam. Infatti, sia gli Human League che i Bauhaus amavano David Bowie, che fece del glam e della teatralità due dei suoi punti di forza.



Gli Adam and the Ants

L'idea del cantante carismatico, bello e dannato, come Peter Murphy dei Bauhaus o Adam Ant degli Ants, era fondamentale: la presenza fisica naturale oppure enfatizzata con trucco e abbigliamento era essenziale per costruire un leader con un'aura carismatica, di culto. E non tanto per dire, i gruppi dark si facevano volontariamente culto, non disdegnavano affatto di essere trattati come proprietà privata dal loro pubblico.

I gruppi afferenti a questo genere discendevano direttamente da band come Joy Division e Siouxsie and The Banshees e miravano alla creazione di un sound ricco di chitarre taglienti, con un basso predominante e ritmi ipnotici funerei, a volte ricchi di tom, che dovevano suonare, a loro modo, tribali, in cui la voce si ergeva straziata, profonda o monotona. A livello estetico venivano sfoggiati pallore cadaverico, capelli neri cotonati e/o arruffati, colletti alti e appuntiti e giubbotti di pelle.

Foto scattata al Batcave, famoso club di Londra, nei primi anni Ottanta.



Nel 1982, venne inaugurato, a Londra, il locale attorno al quale sarebbe poi gravitato questo genere: il Batcave, fondato da un gruppo chiamato Specimen, con l'intento di fornire una proposta alternativa alla scena musicale londinese, dove era possibile ascoltare sia glam classico che dark rock. Quando il club cominciò a decollare e ad avere un forte seguito vennero organizzate le "batcave nights" ovvero un tour in pieno stile "batcave" in diverse città inglesi: Liverpool, Manchester, Leicester e ci fu persino una serata unica a New York, al

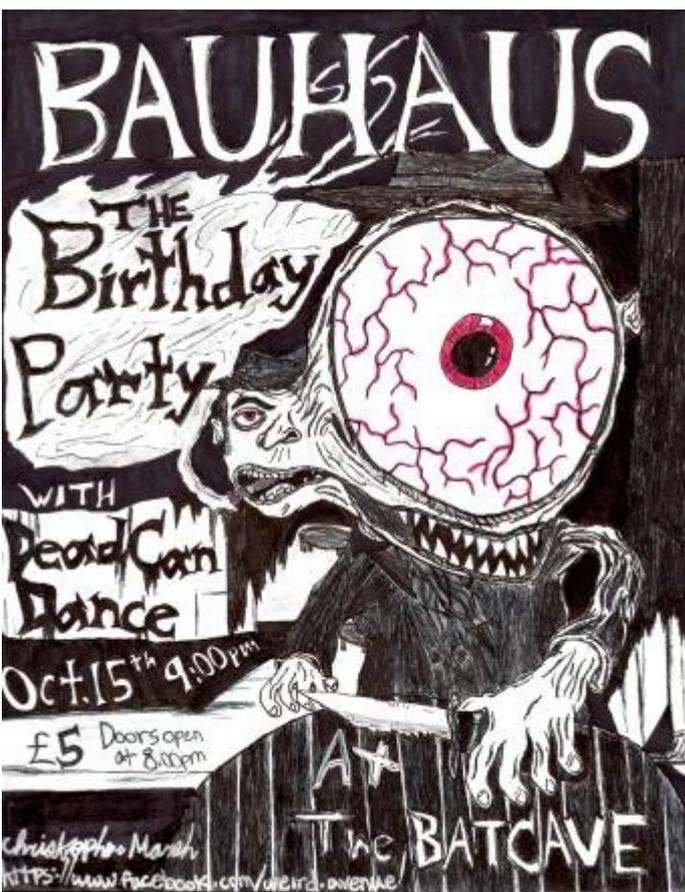
Danceteria.

Bacheca del Batcave

Senza ombra di dubbio quella dei Bauhaus è la formazione più interessante e importante di questo filone. Furono i pionieri del genere, li si potrebbe definire proto-dark: si unirono nel 1978, un anno dopo l'anno zero del punk britannico, tutti provenienti da esperienze diverse. Nel 1979 si aggiunse Peter Murphy, personalità estremamente carismatica e teatrale. Decisero di chiamarsi *Bauhaus 1919* come la scuola tedesca, che poco dopo rimase semplicemente *Bauhaus*.



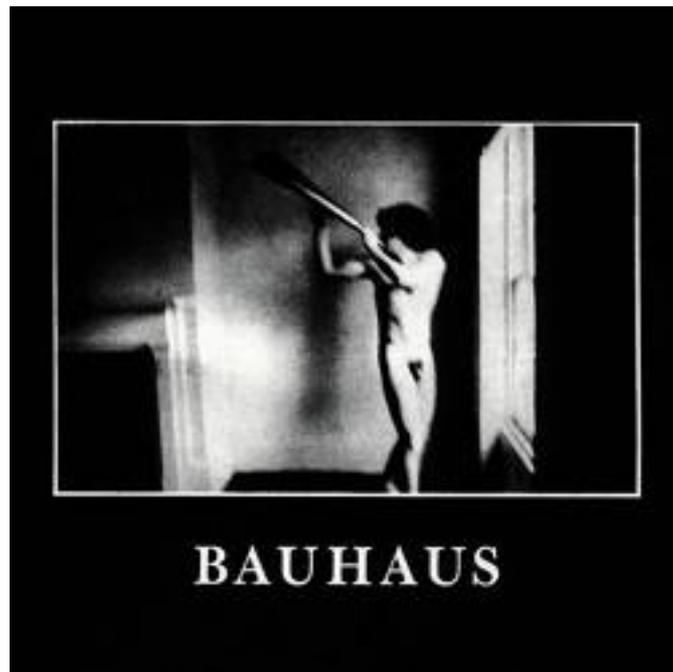
Il loro primo singolo, *Bela Lugosi's Dead*, ebbe una grandissima risonanza, e infatti fu poi usato dal Duca Bianco nel film *The Hunger* (Tony Scott, 1983). Per essere il primo singolo, quindi il primo impatto in assoluto con il pubblico, i Bauhaus fecero una scelta coraggiosissima: otto lunghi minuti.



Destinato a diventare uno degli inni della musica dark, è anche un omaggio al celebre attore ungherese, noto per le sue interpretazioni nel cinema horror, specialmente per aver incarnato Dracula. Tra una strofa e l'altra, Peter Murphy canta, ossessivo e monotono, "Undead, undead, undead", quasi a voler sottolineare l'immortalità del vampiro. Ed è stato proprio questo brano a consacrarli alla new wave, tanto da diventarne uno dei manifesti più significativi.

I Bauhaus riuscivano a sfornare sempre grandi singoli, uno dopo l'altro, e probabilmente fu questo a catturare l'attenzione della casa discografica 4AD, che li scritturò producendo, nel 1980, il loro primo album, *In The Flat Field*, pietra miliare della new wave e del dark. La 4AD in quegli anni finì per monopolizzare il mercato dark, consapevole del successo del genere, sfoderando, oltre ai già citati Bauhaus,

i Dead Can Dance, i Cocteau Twins e gli islandesi Kukl, in cui cantava Björk.



La copertina di *In The Flat Field* (1980, 4AD)

Un altro brano particolarmente interessante è *Terror Couple Kill Colonel*, il cui titolo deriva da un articolo di giornale dell'epoca che riguardava l'uccisione di un colonnello britannico da parte di due terroristi tedeschi appartenenti alla banda Baader Meinhoff, definite spesso le Brigate Rosse tedesche, ed è singolare come gli anni di piombo della Germania siano menzionati in un gruppo gotico, quindi per sua natura distante dalla vita moderna. Dopo essere entrati nella 4AD il loro nome comincia a circolare nell'underground londinese, associato a Bowie e allo shock rock di Alice Cooper proprio per un senso spettacolare sviluppato.

Peter Murphy durante un concerto con i Bauhaus

Peter Murphy era una figura magnetica, che si spingeva spesso nell'autoparodia, sia in musica che nell'abbigliamento e lo faceva con estrema ironia, divertendo il pubblico e forse ancor di più se stesso:



le sue performance erano ricche di rimandi simbolici, ma con la sua voce sottolineava come essere parte di un gruppo dark non dovesse diventare sinonimo di essere un depresso cronico. E fu proprio questo a renderlo un simbolo, o meglio, un *oggetto di culto*. Pochi gruppi potevano vantarsi di essere altrettanto terrificanti quanto i Bauhaus, non soltanto per gli elementi ricorrenti nei loro testi, ma proprio perché l'esibizionismo e la passione per il teatro di Murphy non facevano altro che rendere i loro brani ancora più inquietanti.

I Bauhaus rimasero attivi fino al 1983, anno in cui arrivò inaspettata la notizia dello scioglimento (del tutto pacifico) del gruppo per sperimentare nuove forme. Peter Murphy formò i Dali's Car per poi dedicarsi ad una carriera solista non all'altezza dei Bauhaus, mentre gli altri musicisti si unirono nei Love and Rockers, gruppo che spaziava dalla psichedelia al dark. Nonostante i pochi anni d'attività, i Bauhaus restano un gruppo cult ancora oggi, aiutati da uscite discografiche come

rarietà, live, antologie, i cui echi si ritrovano nei loro discepoli, tra i quali è doveroso nominare gli americani Christian Death.

Di seguito alcuni link per approfondire e ascoltare un po' di dark rock.

La scena iniziale del film *The Hunger* in cui compare Peter Murphy, con *Bela Lugosi's Dead* in sottofondo: <https://www.youtube.com/watch?v=C-o39BJ0Aww>

Terror Couple Kill Colonel: https://www.youtube.com/watch?v=-sCTxS_B6h4

L'intera *Bela Lugosi's Dead*: <https://www.youtube.com/watch?v=OKRjfIPiJGY>

Spedizione sulla montagna dei morti

di Nadia Capponi

[Sottofondo: "Sorni nai", Kauan]

Chiudete gli occhi e immaginatevi un luogo incontaminato. Niente spiagge caraibiche, questo è periodo di monsoni. E niente foreste amazzoniche, troppe zanzare e insetti velenosi. Quello che vi chiedo di immaginare sono montagne. Non le irte Dolomiti, con le guglie appuntite che affascinano gli alpinisti, e nemmeno le care Alpi dai prati verdi. Spostatevi più a Est, dove finisce l'Europa, oltre il Volga e il placido Don. Fermi, siete arrivati: ecco i monti Urali.

Forse non sono una meta molto in voga tra gli alpinisti, ma gli Urali sono montagne piuttosto bizzarre. Pensate che nel XIII secolo circolavano numerose leggende da quelle parti, in Baschiria: parlavano di un certo Ural, un eroe dall'animo nobile e dalla forza sovraumana che, dopo aver combattuto dragoni e forze del male per tutta la vita, si sacrificò per salvare la sua gente. In segno di riconoscenza, il popolo baschiro ricoprì la sua tomba con un mucchio di pietre così imponente da costituire una catena montuosa. All'inizio del '900 queste leggende vennero raccolte in un unico poema intitolato "Ural batyr" (*Ural batyr*), tradotto in russo, inglese e tedesco.

Ma non è di questo di cui vi voglio parlare. Quello che vorrei raccontarvi è un fatto misterioso realmente accaduto il 2 febbraio 1959 sul versante orientale del Cholatčachl', che nella lingua locale, il mansi, significa "montagna dei morti" in riferimento alla totale assenza di vegetazione.

Partiamo con ordine: un gruppo di amici organizza un'escursione con gli sci di fondo attraverso gli Urali settentrionali, nell'oblast' di Sverdlovsk. Sono tutte brave persone (o almeno così diranno in seguito amici e parenti), tra i 21 e i 25 anni più un trettottenne. Otto ragazzi e due ragazze che studiano o si sono appena laureati all'Istituto Politecnico degli Urali. Amanti della montagna e per niente sprovveduti: ognuno di loro ha alle spalle lunghe escursioni sugli sci e spedizioni. Il gruppo, guidato da Igor Aleksevič Džatlov pianifica di raggiungere il monte Otorten seguendo un percorso considerato di III categoria, ossia per i più esperti. "Che bellezza!" penserà chi ama la montagna. Una spedizione con i fiocchi tra amici e natura: che c'è di meglio?



I giovani sciatori si mettono quindi in viaggio il 25 gennaio 1959: prima in treno, poi in camion. Dopo due giorni arrivano quindi a Vižaj, l'ultimo centro abitato della zona, e si mettono in marcia. Il giorno dopo uno di loro, Jurij Efimovič Judin, decide di tornare indietro per problemi di salute. Le foto e i diari dei ragazzi raccontano gli avvenimenti dei giorni successivi alla partenza di Jurij. Il 31 gennaio il gruppo raggiunge un altopiano, dove lasciano il cibo in eccesso e i vestiti necessari per il ritorno. Il giorno dopo iniziano la salita del Monte dei Morti. Igor Aleksevič probabilmente intende valicare il passo e accamparsi per la notte sull'altro versante. Ma con la montagna non si scende a patti e una tempesta di neve ostacola la visibilità e i piani di Igor Aleksevič, che guida così il gruppo troppo ad Ovest. Accortosi dell'errore, decide di fermarsi e aspettare che la bufera si calmi, per poi tornare indietro il giorno successivo.



Secondo i piani, gli escursionisti sarebbero dovuti tornare dall'Ortoten il 12 febbraio e avrebbero dovuto mandare un telegramma alla loro associazione sportiva da Vižaj. Arriva il 12 febbraio, ma non il telegramma. Del resto, qualche giorno di ritardo è prevedibile in questi casi e nessuno dei membri dell'associazione si preoccupa. Ma i giorni passano e dagli sciatori non arriva nessuna notizia: finalmente il 20 febbraio si organizza una spedizione di ricerca. Dopo 6 giorni di perlustrazione della zona, i membri della spedizione trovano davanti ai loro occhi una scena sconcertante.



La tenda è distrutta, squarciata dall'interno. Nella neve c'è una scia di impronte che si dirige verso la vicina foresta, ma scompaiono dopo circa 500 metri. I ricercatori si dirigono subito verso il bosco: sotto a un cedro, a 1 km e mezzo dalla tenda, trovano i resti di un falò a vegliare sui corpi di Jurii Alekseevič Krivoniščenko e Jurij Nikolaevič Dorošenko. Sono scalzi e indossano solo la biancheria intima. La loro pelle ha una strana sfumatura marrone. I ricercatori proseguono, e, poco lontano dal cedro, trovano Igor Alekseevič Djatlov, Zinaida Alekseevna Kolmogorova e Rustem Vladimirovič Slobodin. Sono seminudi, ai piedi indossano solo i calzini, al massimo una scarpa. Sono distanti tra loro, e anche la loro pelle presenta una strana "abbronzatura". Guardando le posizioni dei corpi, ai ricercatori sembra che stessero cercando di tornare alla tenda.

Le indagini iniziano fin da subito. Le impronte degli escursionisti, le sole rilevate sulla scena, indicano che i ragazzi si sono allontanati tutti insieme dalla tenda. Il primo esame medico stabilisce che i ragazzi sono morti di ipotermia tra le 6 e le 8 ore dopo l'ultimo pasto. Tuttavia c'è qualcosa di strano: i pochi vestiti indossati dai ragazzi presentano infatti altissimi livelli di radioattività.

La situazione si complica quando il 4 maggio vengono trovati i corpi di Ljudmila Aleksandrovna Dubinina, Aleksandr Sergeevič Kolevatov, Nikolaj Vasil'evič Thibeaux-Brignolles e Aleksandr Aleksandrovič Zolotarëv, sepolti sotto 4 metri di neve in una gola scavata a 75 metri dal cedro. Indossano i brandelli di vestiti degli amici: probabilmente li avevano strappati loro di dosso prima di gettarsi nella gola nel disperato tentativo di salvarsi. Anche la loro pelle è stranamente scura. La Dubinina è priva della lingua, degli occhi e di parte della mascella.

Dall'autopsia risulta che Dubinina e Zolotarëv hanno la cassa toracica gravemente fratturata e Thibeaux-Brignolle riporta una grave frattura cranica. Certo, fratture simili sono da aspettarsi su corpi ritrovati in fondo ad una gola profonda, ma i ragazzi non presentano alcuna ferita esterna e, soprattutto, il dottor Boris Vozrozhdeny osserva che per provocare simili fratture è necessaria una forza sovraumana, simile a quella che si origina dall'impatto in un incidente automobilistico: è come se i corpi dei ragazzi fossero stati schiacciati da una fortissima pressione esterna, che ha rotto le ossa senza danneggiare i tessuti molli. Dalle analisi risulta che anche i loro vestiti sono estremamente radioattivi.

Che cosa ha spinto nove ragazzi a fuggire dalla loro tenda di notte, scalzi e senza giubbotti ad una temperatura di -30 gradi? Le indagini proseguono e vengono mosse le prime ipotesi. Qualcuno sostiene che i ragazzi siano stati aggrediti dagli indigeni mansi, ma nella neve ci sono le impronte di sole 9 persone e sui cadaveri non ci sono segni di colluttazione. Per quanto riguarda gli indumenti dei ragazzi, assolutamente inadatti alle temperature glaciali, c'è chi avanza la teoria dell'*undressing* paradossale: nel 25% dei casi di morte per ipotermia il soggetto tende a sentire una falsa sensazione di forte calore che lo porta a strapparsi i vestiti di dosso; inoltre, alcuni ragazzi avevano preso i vestiti dei compagni già morti. Tuttavia questo non spiega perché gli sciatori abbiano abbandonato la tenda senza indossare giubbotti e scarponi. Resta comunque da spiegare il motivo dell'elevata radioattività degli indumenti.

L'inchiesta viene chiusa nel maggio dello stesso anno per "assenza di colpevoli". Il verdetto finale fu che a causare la morte degli studenti fu un' "irresistibile forza sconosciuta". La rapida conclusione delle indagini ha scatenato numerose polemiche: alcuni studiosi hanno accusato le autorità di aver volutamente trascurato, o forse ignorato, alcuni fatti, come lo strano colore della pelle dei ragazzi. Inoltre, durante le indagini è emerso che un altro gruppo di escursionisti, poco distanti dallo Cholatčachl', durante quella fatidica notte ha visto strane sfere arancioni nel cielo. In seguito viene appurato che quelle "sfere" altro non erano che lanci di missili balistici R-7. Alcuni resoconti infine rivelano una grande presenza di rottami metallici nella zona, che suggeriscono l'ipotesi secondo cui l'esercito avrebbe svolto delle operazioni militari nell'area e fosse pertanto interessato ad insabbiare la questione.

Alcuni dettagli dell'incidente sono stati resi pubblici solo dal 1990; alla luce delle nuove informazioni il giornalista Anatoly Guschin pubblica *Cena goctajny – devjat' žiznej* ("Il prezzo dei segreti di Stato è di nove vite"), che raccoglie i suoi studi sul caso e viene molto criticato in quanto sostiene una rischiosa teoria relativa alla sperimentazione di un'arma sovietica.

In ogni caso, la tragedia ha avuto un forte impatto sull'immaginario collettivo: già nel 1967 esce il primo romanzo ispirato alla vicenda: è *Vysšej kategorii trudnosti* ("Al più alto livello di complessità") scritto da Jurij Yarovoj. Lo scrittore aveva collaborato come fotografo ufficiale alle ricerche del 1959 e aveva partecipato alla parte iniziale delle indagini, pertanto conosceva l'accaduto nei particolari. Tuttavia, all'epoca molti dettagli non erano ancora stati resi noti, e Yarovoj nel suo romanzo si attiene alla versione ufficiale dei fatti, senza aggiungere informazioni personali. Dopo la morte di Yarovoj, nel 1980, non è stato più possibile trovare il suo archivio personale, comprendente foto, diari e manoscritti.

Nel 2000 una rete locale realizza un documentario sull'incidente, *Tajna Perevala Džatlova* ("Il mistero del passo Džatlov"). Se qualcuno di voi si è stufato dei soliti film horror, ecco il link del documentario in russo.

Alla realizzazione del documentario collabora anche Anna Matveevna, scrittrice vincitrice di premi letterari quali *Lo stellato* di Salerno e i russi *Urale Bol'saja kniga*. Nel 2001 pubblica il romanzo *Tajna Perevala Džatlova* ("Il mistero del passo Džatlov"), che ad oggi è la fonte più completa di informazioni relative all'accaduto.

Nel 2013 esce il film *Devil's Pass*, il cui antefatto si basa sulla vicenda di Džatlov e dei suoi compagni. A ottobre dell'anno scorso esce inoltre l'album "Sorni nai" dei Kauan, gruppo russo post-rock/doom metal che ha musicato l'intera vicenda: <https://www.youtube.com/watch?v=dO02VJEYYEK>

La vicenda è fonte di ispirazione artistica anche dopo più di 50 anni, ma non manca chi continua a chiedere alle autorità che si faccia luce sulla tragedia. La Fondazione Džatlov di Ekaterinburg, con il supporto dell'Università Tecnica Statale degli Urali, si impegna nel convincere le autorità a riaprire le indagini e a sostenere il Museo Džatlov, che perpetua il ricordo degli sciatori scomparsi.

Non si fermano nemmeno le ipotesi scientifiche relative all'accaduto: nel 2014 lo statunitense Donnie Eichar presenta una teoria per cui la morte dei giovani sarebbe stata causata da una "tempesta perfetta". La forma conica della Montagna dei Morti avrebbe favorito la formazione di una serie di violentissimi tornado. La tempesta avrebbe inoltre prodotto delle onde a ultrasuoni, responsabili di perdita di sonno, mancanza di respiro e grande panico nei ragazzi, spinti così a fuggire disperati nella neve.

Anche se non è ancora stata fatta luce sulla vicenda, il passo nel quale i nostri sciatori hanno trovato la morte, rimasto inaccessibile per 30 anni, è ormai noto come Passo Djatlov. Se per caso vi trovate da quelle parti scattate pure qualche foto, ma non attardatevi!



Le Ombre Lunghe di San Pietroburgo

di Davide Tessitore

“L’hanno fatta al contrario, questa città, quando c’è il sole è tutto in controluce.”
(Martina Manzone)

Chi arriva in Russia per la prima volta, pur se preparato adeguatamente con decenni di cinema americano, può essere soggetto a un piccolo shock culturale. Ma se Mosca può atterrire con i suoi palazzi-fortezze e i suoi viali a otto corsie e le grandi città ribaltare, in positivo e in negativo, qualsiasi aspettativa, San Pietroburgo, da sempre la più europea delle città russe, si presenta di solito in una veste più gentile.

Progettata sul modello di Amsterdam e costruita da un sfilza interminabile di architetti italiani e francesi, la città è affollata da palazzi signorili, lunghi viali illuminati e chiese barocche cariche d’oro. C’è persino una piccola San Pietro, la Cattedrale di Kazan’, che si affaccia sulla Prospettiva Nevskij circondata da curatissimi giardini all’inglese. Se non accogliente, sicuramente l’aria che si respira è perlomeno più rassicurante e familiare.

Avete già capito dove voglio arrivare, vero? Non fraintendetemi, quello che ho scritto lo penso sul serio, ma è anche vero che sono qui per parlarvi delle ombre di Pietroburgo, e di ombre questa città, nonostante i suoi bei lampioni in stile art nouveau, ne ha a bizzeffe.

[In sottofondo: Gabor Szabo – The Fortune Teller]

[Foto, tranne dove diversamente indicato, di Martina Manzone]

Cominciamo dal principio. Desideroso di allontanarsi da una Mosca ormai in mano ai boiari e di dare alla Russia un porto marittimo degno di questo nome, lo zar Pietro il Grande decide di costruirsi da sé la città che desidera, circa 300 km a nord di Novgorod, là dove la Neva sfocia nel Baltico. Qui sorge il primo problema: la Neva, come ogni buon fiume che si rispetti, non termina il suo percorso in un limpido estuario ma in una serie di paludi e acquitrini che si estende per chilometri. Ma Pietro è un uomo dal carattere d’acciaio, la cui forza di volontà è eguagliata solo dalla sua voglia di fare, e nel 1702 dà inizio alla bonifica del territorio e alla costruzione della città. L’intera operazione costa la vita a migliaia di uomini e dà origine al mito della città maledetta, la cui influenza è ben evidente in tutta la letteratura da quel momento in avanti. Puškin la tramuta in una città apocalittica, dove la statua animata dello zar Pietro insegue il protagonista attraverso un dedalo di vie alluvionate. Per Dostoevskij il male è rappresentato dalle notti bianche, quel tremendo periodo dell’anno in cui il clima umido e caldo, unito alla costante assenza di buio, porta alla follia i suoi abitanti. Aleksandr Blok vede strane figure aggirarsi nella nebbia e Andrej Belyj, che a Pietroburgo ha dedicato l’omonimo romanzo, la popola di personaggi simili a bestie, gruppi rivoluzionari a piede libero, fuochi che non scaldano e lampade che non illuminano, e orrendi figurini dai lineamenti tatarsi, saltati fuori da un passato dimenticato a ricordare che “tutti i russi hanno sangue mongolico”. “Affonderai nella palude nera, o città maledetta, avversa a Dio”, la malediceva la sempre incantevole Zinaida Gippjus in una sua poesia

“e il verme tenace nella melma,
rosicchierà il tuo scheletro di pietra.”

Ho parlato di ombre e nebbia ma state attenti a non pensare al colore sbagliato. Pietroburgo è gialla. Gialla di febbre e mistero, ma anche del terrore che ti prende all'improvviso e della gelosia che non ti abbandona. Giallo è quell'alone di sovrannaturale che le conferisce da secoli il titolo di città maledetta.



Dite che sto esagerando? Che mi sia fatto suggestionare da troppi libri? Che in fondo nel mondo reale una città è solo una città? E allora andiamo a vederla da vicino, questa città di Pietro, questo mondo reale.

Tanto per cominciare ditemi, cosa fate quando vi rendete conto che il Diavolo è tra di voi? No, non cercate di fregarlo, stupidi. C'è un motivo se lui è il Principe di Ogni

Menzogna e voi no. Il Diavolo lo si spaventa. Lo sapevano bene in epoca medievale, quando anche la chiesa più piccola aveva il suo gargoyle o il suo animale selvatico a fare la guardia contro il Maligno. Pietroburgo abbonda di simili bestie, poste un po' ovunque, consapevolmente o meno, dagli stessi

architetti che diedero vita alla geometria surrealista di questa città. Lungo il centralissimo canale Griboedov, che taglia in modo molto creativo le altrimenti dritte linee delle strade, fanno bella mostra il *Bankovskij Most* (Ponte della Banca) e il *L'vinj Most* (Ponte dei Leoni), due ponti pedonali sorretti dai cavi che escono dalle bocche dei loro guardiani,



quattro grifoni dalle ali dorate per il primo e quattro leoni di ghisa bianca per il secondo. Vagamente estranianti tanto di notte quanto di giorno, questi due ponti sono posti in modo tale da voler quasi suggerire l'immagine di un sicuro passaggio tra i due lati del canale, certamente più sicuro delle strade invase da automobilisti sull'orlo di una crisi di nervi. Se siete a corto di soldi accarezzate le zampe dei grifoni e in poco tempo vi ritroverete per le mani una piccola fortuna. Spostandoci a nord (almeno credo; dove cacchio è il nord in questa città?) e attraversando la Neva

appriamo sul lungofiume Petrovskaja, accanto all'imponente Fortezza di Pietro e Paolo. Qui, quasi invisibile in mezzo agli alberi, sta una minuscola casetta di legno, dove risiedeva Pietro il Grande durante la costruzione della città. A fare la guardia ci sono leoni un po' particolari, gli shi-dza, i leonirana che la tradizione cinese vuole incarnazione del potere divino. Donati dalla città di Qilin' al governatore Grodekov nel 1907, questi pensò che ci stessero proprio bene davanti ad una casa costruita secondo lo stile olandese del XVII secolo. Del resto a quel punto per Pietroburgo circolavano sfingi già da molto tempo.

Già, le sfingi. La città in generale è piena di statue egizie antiche o moderne, poste nei luoghi più impensati senza un criterio apparente. Vi basti sapere che nel quartiere di Smol'nyj il portone di un condominio (di cui ho dimenticato o forse rimosso l'indirizzo) è affiancato da due statue del dio Anubi in marmo nero. Tornando alle sfingi, se ne incontrano un paio di guardia all'*Egipetskij Most* (Ponte Egizio) sul tratto finale del canale Fontanka. Detto ponte in realtà sostituisce il precedente, risalente al XIX secolo, che contava

tra le altre cose due imponenti cancelli di ferro a tema egizio e che crollò nel 1905 sotto il peso di un reggimento di cavalleria. Le sfingi vennero recuperate e poste all'imbocco del nuovo ponte. Due statue ben più antiche si trovano invece sul lungofiume

Universitetskaja, sulla banchina davanti all'Università che nel XIX secolo era usata come attracco per le



barche. Le due sfingi arrivano direttamente da Luxor e risalgono a circa 3500 anni fa. Arrivarono a Pietroburgo nel 1832, dopo che lo storico Andrej Murav'ev ne rimase così affascinato da convincere ad acquistarle nientemeno che l'ambasciatore russo in Egitto. Mi direte che è un bene che in città ci siano così tante sfingi, da sempre fedeli custodi e guardiane, ma io vi voglio ricordare che si tratta di creature molto ambigue e all'occorrenza crudeli e che qualsiasi reperto strappato alla culla del Nilo durante l'egittomania ottocentesca ha sempre portato con sé morti e sciagure. Nel nostro caso, tanto queste sfingi quanto quelle dell'*Egipetskij Most* sembrano mutare espressione col calar del sole, trasformando il loro sguardo benevolo in uno inquietante e minaccioso. In diversi provano di tanto in tanto a documentare l'evento ma, si sa, gli occhi della sfinge sono in grado di portare alla pazzia, e il giorno dopo dei poveretti non si ha più traccia. Non è nemmeno consigliabile rimanere troppo a lungo nei paraggi perché, come ogni buona statua maledetta, anche queste sono in grado di animarsi e a fare a pezzi gli ignari passanti.

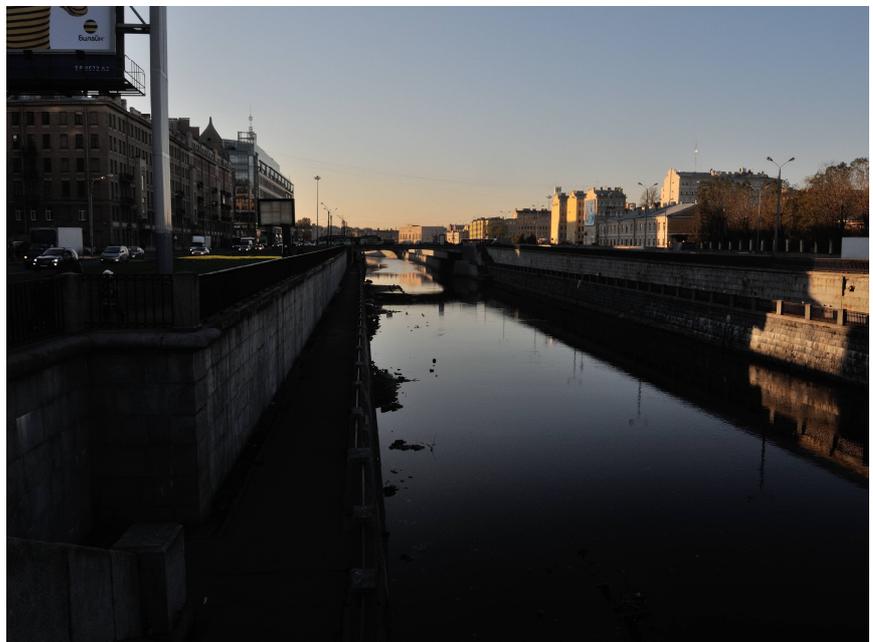


Ma il Diavolo? Eh, poverino, terrorizzato da leoni, maledizioni egizie e lo scarso senso estetico dei pioborghesi, il Principe delle Tenebre si è ritirato, dicono, in via Goročovaja, precisamente al numero 57. Costruito sul finire del XVIII secolo, il palazzo Evmontev non sembra essere nulla di speciale. Uno delle centinaia di edifici in stile neoclassico che rendono Pietroburgo così poco russa. Ma è superato il cortile interno, si sussurra, che le cose si fanno interessanti. Questo lato dell'edificio si apre infatti con una scala a doppia spirale in ferro battuto sostenuta da sei colonne turchesi. Perché sia stata incastrata lì nessuno lo sa, tanto più che la scala di sinistra termina all'improvviso contro un muro. Si dice che nel cuore della notte Satana in persona sia solito apparire sulla scala, pronto ad esaudire ogni desiderio, per quanto in modo peculiare. Prendete la signorina N e il suo matrimonio infelice, ad esempio. Rattristata da un marito che, di ritorno dalla guerra, era diventato più bestia che uomo, questa giovane dama dell'aristocrazia pioborghese chiese aiuto a Lucifero e questi la accontentò facendole trovare il suo consorte morto nel letto il giorno seguente. E che dire di quel ragazzo che, desideroso di crescere, rimase all'interno del colonnato per quindici minuti e ne uscì settantenne? Una teoria mai provata ci informa che questa rotonda è al centro di un pentacolo rovesciato formato sulla mappa da altre cinque rotonde segrete.



Luogo di ritrovo di satanisti, massoni e, si giura, anche di Sua Virilità Grigorij Rasputin, dagli anni Sessanta in poi divenne piuttosto popolare tra gli esponenti della cultura sommersa sovietica. Artisti e musicisti, tra cui spiccano Viktor Coj, cantante dei Kino, e Konstantin Kinčev, si sono ritrovati su queste scale per discutere di temi illegali e lasciare sulle pareti qualche messaggio per il Diavolo. Di recente l'intera struttura, come altre zone della Sennaja, è stata restaurata, intonacata e imbiancata nel tentativo di darle un'aria pulita e rispettabile.

Ma il male se ne infischia delle apparenze. Agisce col bello e col brutto, nello sporco e nel pulito. A conclusione del tour vi porto al di là del centro storico, al termine del Ligovskij prospekt, sul confine segnato dal canale Obvodnyj. Più in là terminano i canali e le geometrie impossibili e si estende la periferia sulla terraferma. Il canale Obvodnyj, letteralmente Canale di Scolo, non è niente di speciale. Scavato negli anni Cinquanta del XVIII secolo, sul finire dell'Ottocento raccoglieva gli scarichi di tutte le abitazioni e le industrie della zona. Nei secoli passati periferia malfamata, oggi il canale è circondato da quartieri



residenziali ripuliti e rimessi a nuovo. Ma la sua storia è tutt'altro che pulita se pensiamo che già durante gli scavi i lavoratori si lamentavano di forti mal di testa e fischi nelle orecchie. Risse, omicidi e altri episodi di violenza resero difficoltosi i lavori, che tuttavia vennero completati a denti stretti. Quasi due secoli dopo, nel 1923, il ponte Borovskij cambia bruscamente nome dopo che decine di persone vi si suicidano gettandosi nelle acque putride del canale. Da quel momento il nuovo Ponte dei Suicidi conosce episodi simili quasi ogni anno, dal gesto del singolo ad attimi di follia collettiva. Si dice che sul luogo incomba una maledizione da quando, nel XIII secolo, soldati svedesi massacrarono una tribù di nativi del posto. Si dice che a inizio Novecento di questi nativi vennero ritrovate le tombe, subito occultate dalle autorità. Però, al di là delle voci, qual è la verità?

La verità? Ve lo devo veramente dire io, qual è la verità? Un terreno infido e malsano, con un clima caldo e umido d'estate e glaciale d'inverno, continuamente spazzato da vento e pioggia. Notti infinite alternate a giornate di luce perpetua. Duecento anni di un governo che si ricorda del popolo solo quando deve lucidarsi le scarpe e poi altri cento di uno che a quel popolo spezza la schiena per inseguire un Radioso Avvenire che rimane sempre all'orizzonte. La verità è che noi possiamo avere la memoria corta ma pietra e terra e acqua ricordano molto bene.

Il Mito e l'Inconscio di Praga: il Golem e Franz Kafka di Martina Manzone

[In sottofondo: Joseph Suk, *Fantasia in G minore*, Op. 24]

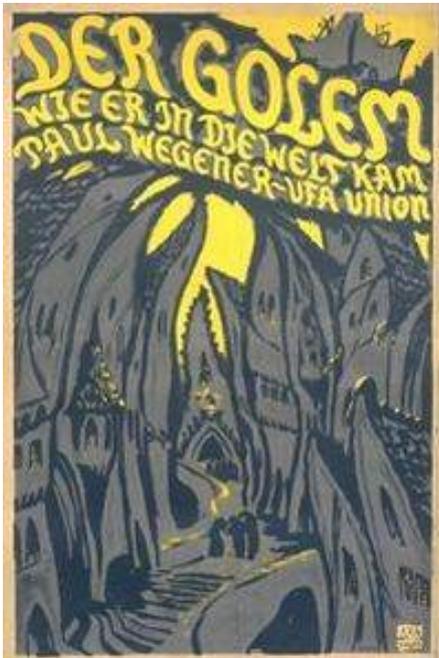


Era una notte buia. Il freddo notturno calava rapidamente sul fiume e sulle statue congelate del ponte Karlův. L'orologio nella Piazza della Città Vecchia batteva le ultime ore del giorno, contando i suoi decori animati. Il Castello, altero, stoico nella sua massiccia presenza, osservava la città addormentata, come un vecchio guardiano severo osserva i suoi tesori. Un uomo affrettava il passo sul selciato delle tetre e strette viuzze di Praga. Il pastrano si dimenava epilettrico tutto attorno alle gambe; il cappello minacciava di rimanere indietro e il respiro si faceva affannoso per la fatica e per la paura. Si guardava indietro furtivamente, come se qualcuno lo stesse seguendo, come una bestia braccata.

Chissà se allora quell'uomo in pericolo non desiderasse che dalla soffitta della sinagoga Vecchio-Nuova risorgesse potente e iracundo il Golem del rabbino Jehuda Loew ben Bezalel, pronto a fargli da scudo.

Che cos'è un Golem? Avete presente il mostro di Frankenstein? Beh, il Golem si può dire che fosse il suo trisavolo. Di una sostanza meno deperibile, mi sembra. Si tratta di un corpo senz'anima, un essere antropomorfo di argilla, creato da questo famoso rabbino tra la fine del 1500 e l'inizio del 1600 per proteggere dalle persecuzioni la popolazione ebraica rinchiusa nel ghetto.

Come? Dovete sapere che nella tradizione ebraica la parola è dotata di grandi poteri. La giusta combinazione dei segni dell'alfabeto ebraico è in grado di creare e dare la vita, se usata correttamente. È quello che nelle Scritture viene definito Verbo, la forza creatrice attraverso la parola. Ebbene, questo è quello che fece Rabbi Loew. Dopo aver dato forma al Golem, egli lo ha riempito di vita, scrivendo su un biglietto la parola *emeth* [אמת], che significa Verità, e ponendoglielo nella bocca o nel petto. Ovviamente si tratta della Verità divina, infatti il segno א, *aleph*, rappresenta sia la prima lettera dell'alfabeto, sia il numero uno, ma è anche simbolo divino, o meglio, della presenza divina. Infatti, cancellando la *aleph* dalla parola *emeth* rimane *meth*, morte [מת], assenza di forza creatrice e quindi di vita.



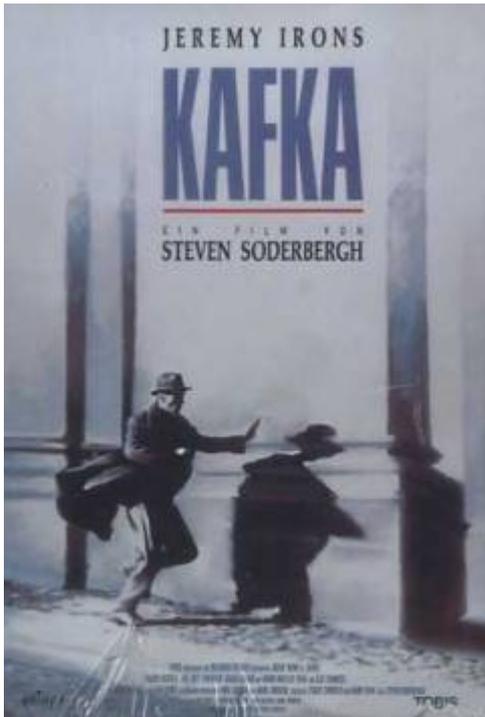
Dunque, il Golem.

Penso sappiate già cosa avvenne in seguito... immaginate: un'altra notte buia e fredda nelle strade di Praga. Il ghetto, dove gli ebrei della città vengono relegati dal sovrano. La paura e l'insicurezza improvvisamente sconfitte grazie all'aiuto del Golem, fedele servitore pronto ad assolvere qualunque compito, a obbedire a qualunque ordine. Ma, ad un tratto, qualcosa non va, qualcosa non funziona come dovrebbe. Il corpo senza anima, reso vivo dalla Parola soltanto, comincia ad agire per conto suo. Si ribella al padrone. Diventa violento. Emana rabbia. È un pericolo per l'intera comunità. Ci ucciderà tutti! Come fermarlo?

Meth.

Rabbi Loewe riesce con uno stratagemma a cancellare la lettera *aleph* dal biglietto, sottraendo alla Parola il potere divino e annullando la formula. Il corpo del Golem giace ora senza vita, senza forza e senza più arrecare danno. Col rammarico per la sua creatura inerme, il rabbino la seppellisce nella soffitta della sinagoga, nascosta agli occhi e alle voci della città. Un esperimento mal riuscito, certo. Ma il suo mito riecheggia tuttora nelle scritture sacre e in quelle profane della cultura europea. Mi pare che ci abbiano anche fatto un film. Anzi, no, tre. Tutti dello stesso regista – quando si dice “manie di perfezionismo”. Se non erro il suo nome era Paul Wegener. Già, il primo film ormai è andato perduto, ne rimangono solo frammenti. Comprensibile, era del 1914. Tre anni dopo esce il secondo. Il terzo è quello che si può trovare ancora oggi sul web. Nuovissimo per quei canoni: è del 1920. Guardate:

Scenografia d'avanguardia, minimalista, anzi, espressionista. Praga sembra irriconoscibile. I tempi di cui si narra sono talmente antichi che i palazzi intonacati, i ponti, lo stesso fiume Moldava, persino il Castello e il suo Vicolo d'oro, dimora di alchimisti, ancora non esistevano. La scena si riduce ad un nodo di gallerie e capanne di terra e pietra, quasi fosse un formicaio e non una città. Personaggi muti, in bianco e nero, esprimono le proprie emozioni contorcendo i volti inceronati e il Golem, rigido e corrucciato, con un'acconciatura che precorreva il tempo di Cleopatra, geme sordamente e da avvio alla propria distruzione.



Ma torniamo ora al nostro uomo che corre. Dov'è finito?

Sciocco, è andato ad infilarsi in un vicolo. Ora è in trappola, il cancello è chiuso! Una risata acuta e perturbante riecheggia nella notte e un'ombra rapida e grottesca striscia sulle pareti delle case. Si avvicina. Ride e si avvicina, con quei movimenti osceni, quella vocina innaturale. È un uomo o un demone?

Ecco! L'ha trovato. Bracca l'uomo che corre. Lo tiene in trappola. Gli balza addosso. È finito, svenuto, in balia dei suoi aggressori. Perché c'è un altro che si avvicina. Ma questo pare normale. Si approccia al primo come farebbe il padrone col cane e quello come tale gli risponde. Ha qualcosa di strano, quello che agisce da cane. Come se gli avessero fatto lo scalpo e glie l'avessero ricucito. Una pezza calva e cicatrizzata sul cuoio capelluto. Ma certo! È la lobotomizzazione. Non si hanno prove di quello che succede in quel castello maledetto, ma in molti a Praga si sono accorti che vi agisce una forza oscura e malvagia. Le persone spariscono dai posti

di lavoro, dalle loro case. La notte si sentono voci disumane e vagano per la città queste specie di burattini di carne, con le loro inquietanti cicatrici. Esperimenti scientifici riusciti male, o al contrario, riusciti assai bene. Corpi senza coscienza, pronti ad esaudire qualunque richiesta, sempre obbedienti e fedeli al padrone.

E alla banca invece continuano a battere ininterrotte le dannate macchine da scrivere degli uffici della burocrazia. Scartoffie sovraccaricano le scrivanie immerse nell'aria viziata degli archivi e Lui vorrebbe solo scrivere. Rinchiudersi nella sua stanzetta, perdersi nei suoi pensieri patologici, immerso nella poltrona, immobile. Esorcizzarli con la sua penna. A queste fantasie, questi incubi, proiezioni malsane della sua mente, si lasciava sovente andare l'assicuratore Franz Kafka, impiegato germanofono di famiglia borghese ebrea. Un classico: carattere schivo e timido, ma di forte inclinazione artistica; problemi con la figura paterna, troppo severa e prepotente; problemi con le figure femminili e nessuna propensione alla vita familiare; poi desiderio di solitudine, amori turbolenti o tirati per le lunghe. Unico rifugio dalle difficoltà dell'impossibile vita – la scrittura, a cui si dedica nel tempo libero, sottraendosi ore di sonno e di quiete. Ma chi ce l'ha la quiete con certi incubi in testa?



Franz Kafka (1883-1924)

Si mette il cappello e passeggia sul ponte Karlův innevato, sempre elegante e composto, tossendo sangue nel suo fazzoletto bianco, cosciente della sua fine imminente. Franz Joseph Kafka, nato a Praga il 3 luglio 1883, muore di tubercolosi in una casa di cura nei pressi di Vienna il 3 giugno 1924. Lascia la compagna degli ultimi anni, Dora Diamant, e l'amico Max Brod – fedele, ma non abbastanza da rispettare le sue volontà testamentarie e per questo colpevole di aver salvato e pubblicato i manoscritti delle sue opere, anche dei romanzi incompiuti che sono arrivati fino a noi oggi: *Amerika*, *Il processo*, *Il castello*. Avrebbe infatti dovuto bruciarli e farli dimenticare al mondo.

Leggeteli, se non temete di farne infuriare l'autore. Immergetevi nelle zone oscure dell'inconscio. E se ancora vi chiedete quale sarà a sorte dell'uomo che corre, di cui ho raccontato prima, ecco a voi un altro bel film da guardare nelle notti temporalesche. In bianco e nero, sì, ma questa volta la voce c'è ed è quella del sublime Jeremy Irons. Il film è del 1991, regia di Steven Soderbergh. Titolo, come potrete immaginare: *Kafka*. Non badate alla versione italiana, non si comprende il motivo dell'improponibile titolo "Delitti e segreti" che gli è stato affibbiato. Consigliata la versione originale, in inglese. 105 minuti di suspense, in un miscuglio indecifrabile di biografia e letteratura, realtà e finzione.

I Quattro Stadi della Crudeltà

di Edi Guerzoni

Non c'è nulla di più sbagliato che pensare che per un pittore creare un'incisione fosse una sorta di ripiego o di passatempo di serie B. Eppure, non è raro nel XVIII secolo denigrare chi si impegnasse nella professione dell'incisore. Ma il Settecento inglese conobbe una figura d'artista che rivoluzionò questo comportamento e che portò a un nuovo riconoscimento quest'arte incompresa.

William Hogarth nasce nel 1697 a Londra, e vive nel pieno della nascita neo classica, quando dopo il periodo barocco tutto vuole ritornare al trapassato, alla grazia della forma matematicamente perfetta. Lavora negli anni in cui Londra si va riempiendo di architetture palladiane. Ma lui non rientrò mai all'interno di questi nuovi schemi stilistici, anzi. Era molto critico con il sistema accademico che denigrava ogni cosa che si allontanasse dai criteri classicisti. Lui era tra questi: non solo per le sue incisioni, tecnicamente ritenute più artigianali e meno artistiche della pittura, ma soprattutto per i suoi soggetti. Dipinse molto e anche le sue pitture furono criticate: mai una scena mitologica, mai una divinità antica, e tanto meno nessuna scena biblica o storica. Non rientrava affatto nel calderone dei rinomati *historical painters*, e tantomeno ci andava d'accordo.

Hogarth raccontava della borghesia londinese, della società in tutte le sue sfaccettature, sia positive che negative. Le sue storie erano invenzioni, finte biografie con reali riferimenti geografici e temporali, per poterle inserire in contesti realistici. Il suo stile narrativo era molto vicino a quello di alcuni scrittori del tempo come Daniel Defoe, rinomato scrittore di *Robinson Crusoe*.

Chi lo criticava non aveva compreso come la funzione dei loro e dei suoi disegni fosse esattamente la stessa: una funzione moralizzatrice. Non più attraverso il mito o la religione, ma con l'utilizzo di storie verosimili, inserite in contesti che gli spettatori conoscevano benissimo: era il *Modern moral subject*.

Per il suo accanimento moralizzante, come quello dei famosi Carriera del libertino o Carriera della prostituta, venne accusato di avere un sentimentalismo troppo marcato e vicino alla religione protestante. Oltre ai disegni, le tavole dei *moral subjects* erano accompagnate da versi che a volte erano scritte proprio da pastori protestanti. Per cui forse André Malraux, accusandolo di *protestant sentimentalism*, non aveva tutti i torti.

Ma perché si poteva usare ancora la storia della vergine Maria e non si poteva invitare le ragazze a lasciar perdere la prostituzione o l'alcolismo, con mezzi più vicini al quotidiano e più lontani dagli altari?

William non era sicuramente uno che ne aveva viste poche. Non solo era cresciuto vicinissimo alle prigioni *Newgate* di Londra, ma aveva vissuto nella sua vita ben tre guerre di non poco conto: la guerra di successione spagnola (1702-1713), quella di successione austriaca (1740-1748). La terza, quella dei Sette anni, iniziò qualche anno dopo la realizzazione di queste tavole. L'Inghilterra dei suoi tempi era un paese dove, dopo la caduta degli Stuart, la popolazione si era arricchita facendo nascere una nuova borghesia, ma allo stesso tempo la ricchezza portò a una sovrappopolazione insostenibile, e quindi a condizioni terribili per i poveri.

È un periodo che dal punto di vista intellettuale è estremamente vivo, influenzato dall'Illuminismo e dalla nuova politica del *humanitarisme libéral*. Questo ha una influenza enorme nel lavoro di Hogarth, che

oltre ad essere un ottimo pittore e incisore, è ricordato come un vero commediografo, uno scrittore dell'arte. I suoi corrispondenti in letteratura sono Molière, Voltaire, Swift, Pope e tanti altri. Fu accusato di essere un artista troppo "letterario", ma lui riuscì veramente a portare nell'arte figurativa i temi della commedia e del romanzo filosofico. Nonostante gli ortodossi dell'accademismo come Reynolds mettessero la rappresentazione comica al livello più basso della gerarchia artistica, i disegni di Hogarth si *leggevano* davvero, facevano ridere ma anche pensare, erano studiati per avere un intento istruttivo ed erano spesso accompagnati da versi che esplicassero ancora di più le sue scene. Baudelaire parlò del suo pubblico chiamandolo «le spectateur, j'allais, je crois, dire le lecteur.».

Se da un lato s'ispirava alla letteratura di taglio borghese, dall'altro era fortemente influenzato dal *masque*, dalla pantomima e dall'opera, soprattutto italiane e francesi. Le composizioni delle sue opere sono spesso costruite pensando a una scena teatrale, e il palcoscenico di Hogarth era niente meno che tutta Londra. Le sue storie sono costruite in diverse tavole proprio come se fossero atti teatrali o di un romanzo.

La sua volontà istruttiva non è dichiarata solo dalla forma che prendono le sue rappresentazioni, ma anche dalle parole che le accompagnano e ancora di più dalla tecnica. Le incisioni degli stadi della crudeltà sono create con una linea molto più pesante rispetto ad altre incisioni di Hogarth, una linea che delimita molto di più i contorni, rendendo il disegno più semplificato e meglio comprensibile per il pubblico, ma non solo. La produzione di uno stile smussato, più semplificato, fatto di linee molto distanti tra loro, dava la possibilità di produrre a costi più bassi: era la *crude line of popular prints*, tipica delle xilografie (incisione su legno) dei libri tascabili più economici. Il soggetto popolare è così rappresentato con una tecnica che più le appartiene, sia dal punto di vista poetico che pratico. Questo a dimostrare che il progresso tecnico non dovesse andare per forza insieme al progresso artistico, che poteva anche avere il bisogno di arretrare dal punto di vista tecnologico per poter raggiungere la sua intenzione poetica.

Presentiamo qui di seguito le analisi dei quattro atti di *Four Stages of Cruelty*. In ognuna delle tavole esiste una triangolazione di personaggi: l'attore, lo spettatore e l'oggetto. In questo caso l'oggetto coincide con la vittima, con chi subisce le torture dell'attore, mentre uno spettatore, che rappresenta il buon senso, osserva indignato o pietoso la scena. I sentimenti espressi da questo racconto sono infatti pietà, terrore, gioia e indifferenza. La pietà dei moralisti nei confronti delle vittime, il terrore di queste ultime, la gioia degli attori sadici e malvagi, e la più grave di tutte: l'indifferenza di tutti gli altri, che non fanno altro che alimentare la violenza comune.

FIRST STAGE OF CRUELTY.



*While various Scenes of sportive Woe
The Infant Race employ,
And tortur'd Victims bleeding shew,
The Tyrant in the Boy.*

*Behold! a Youth of gentler Heart,
To spare the Creature's pain,
O take, he cries—take all my Tart,
But Tears and Tart are vain.*

*Learn from this fair Example—You
Whom savage Sports delight,
How Cruelty disgusts the view,
While Pity charms the sight.*

Designed by W. Hogarth.

Published according to an Act of Parliament 1750, c. 25.

*While various Scenes of sportive Woe, Behold! a Youth of gentler Heart, Learn from this fair Example—You
The Infant Race employ, To spare the Creature's pain, Whom savage Sports delight,
And tortur'd Victims bleeding shew, O take, he cries—take all my Tart, How Cruelty disgusts the view,
The Tyrant in the Boy. But Tears and Tart are vain. While Pity charms the sight.*

Dimostrando quanto l'educazione sia importante per il comportamento dell'adulto, Hogarth presenta la carriera del crudele Tom Nero fin dalla sua giovinezza. Nel Primo stadio della crudeltà, la violenza sugli animali fa da antecedente ad una vita dissoluta e violenta. I macabri divertimenti delle strade di Londra non sono una invenzione narrativa, ma una denuncia a quello che si poteva vedere nelle strade della Londra di metà Settecento. Un giovanotto rannicchiato in primo piano è ancora pacato: lega un osso alla coda di un cane per testarne il comportamento. Al suo fianco, due tizi iniziano a giocare con una

povera gallina. In alto a sinistra qualcuno lancia da una finestra un gatto con delle ali posticce che probabilmente non riuscirà a cadere in piedi. Ma il più crudele di tutti è girato, quasi completamente di spalle, e porta il vestito stracciato di una scuola di carità della chiesa di St. Giles. È lui il protagonista di questa serie morale di Hogarth, e anche lui come altri protagonisti delle serie morali si chiama Tom: Tom Nero. Il nome sembra essere il preferito di Hogarth per rappresentare fannulloni e buoni a nulla (vedi anche il libertino Tom Rakewell e il cattivo apprendista Tom Idle). Il cognome ricorda palesemente il famoso Nerone, e diventa il nome di qualcuno che può provare il sadistico piacere a torturare un cane infilandogli una lancia di ferro nel retto. Niente di più macabro, e il futuro di Tom viene predetto dal suo vicino che scrive sul muro il suo nome e disegna un ometto appeso per il collo. Con il volto sconvolto dalla compassione, un giovanotto vestito a puntino, cerca di convincere Nero a fermare la tortura:

«To spare the Creature's pain
O take, he cries, take all my Tart
But Tears and Tart are vain»

Il giovane che cerca di mettere fine al macabro spettacolo con una torta raffigura in realtà il futuro re George III, ammirato da Hogarth per essere protettore delle arti e uomo d'avanguardia. Come recita il poema scritto probabilmente dal reverendo londinese James Townley, l'offerta della torta è vana, e le torture continuano imperterrite. George rappresenta una figura che si ritrova spesso nelle rappresentazioni moralizzanti di Hogarth: la figura della *decent person*, che aiuta il pubblico a fare confronti e paragoni tra bene e male.



*The generous Steed in hoary Age, The tender Lamb o'er drove and faint, Inhuman Wretch! say whence proceeds
 Subdu'd by Labour lies; Amidst expiring Throws; This coward Cruelty?
 And mourns a cruel Master's rage, Bleats forth it's innocent complaint What Int'rest springs from barb'rous deeds?
 While Nature Strength denies. And dies beneath the Blows. What Joy from Misery?*

Mentre nel primo episodio le vittime erano cani e gatti, in questa scena sono i grandi quadrupedi ad essere maltrattati: una pecora, sulla destra, è esausta dalle botte. Sullo sfondo, viene liberato un toro a mo' di corrida. Caricato come solo un mulo può essere, un asinello è costretto ad un enorme peso e viene pure preso a bastonate. La scena principale si svolge sulla sinistra: un carro è crollato per sovraccarico. Gli avvocati lo hanno affollato per pagare la corsa il meno possibile. E non per andare a lavoro, no, la gente da queste parti si dirige verso un combattimento di pugilato, di gran moda ai tempi, o al massimo verso una lotta tra galli. Le insegne sugli edifici di sinistra ci suggeriscono i passatempi del quartiere del *Thavis – Inn Coffee House*. Il cocchiere, adirato, inizia a picchiare il cavallo caduto: è lui, Tom Nero! Ma la *decent person* di turno non aspetta un attimo a scrivere il suo nome su un taccuino. Intanto, un carro che trasporta birra, con un conducente evidentemente ubriaco, sta per schiacciare un bambino. La domanda che si pone lo scrittore del poema è indicativo: «*What joy from misery?*», la risposta è nessuna, anzi. Battere un cavallo caduto a terra non ha nulla di paragonabile in fatto di codardia.

Le incisioni di Hogarth avevano la seria intenzione di riformare i lettori, e in questo caso di fermare la crudeltà sugli animali. Dalla terza incisione impariamo che, infatti, tale cattiveria può portare anche alla violenza sugli esseri umani.



*To lawless Love when once betray'd. Yet learn, seducing Man! nor Night,
 Soon Crime to Crime succeeds: With all its sable Cloud,
 At length beguil'd to Theft, the Maid can screen the guilty Deed from sight;
 By her Beguiler bleeds. Foul Murder cries aloud.*

*The gaping Wounds and bloodstain'd steel,
 Now shock his trembling Soul:
 But Oh! what Pangs his Breast must feel,
 When Death his Knell shall toll.*

A partire dalla terza incisione, dopo le prime due di assoluta malvagità, qualcosa inizia a muoversi verso la giustizia: Nero viene arrestato in *Cruelty in Perfection*. La perfezione della crudeltà è rappresentata, infatti, dall'assassinio di una donna. Non una donna qualsiasi, ma l'amante di Tom, incinta di un suo figlio, che per amore di lui è costretta a derubare la sua padrona. Un orologio segna l'una di notte, la scena è raccapricciante: Tom viene colto in flagrante, con alcuni orologi rubati nelle tasche, un coltello e delle pistole. La ragazza è stata sgozzata, e da alcuni tagli profondi su mani e polsi possiamo anche immaginare che sia stata torturata. Nella tasca di lui, una lettera straziante:

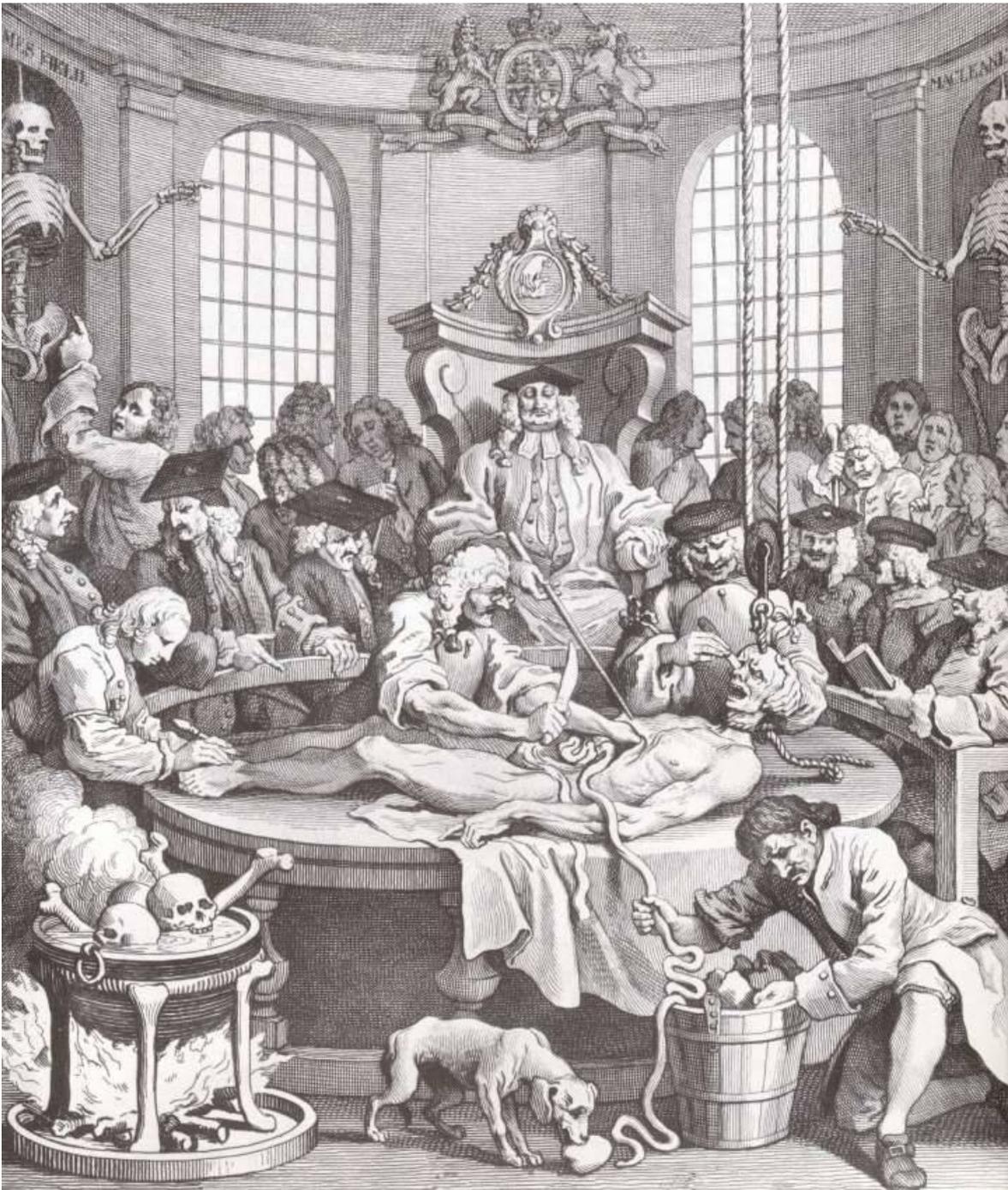
Dear Tommy

My mistress has been the best of women to me, and my conscience flies in my face as often as I think of wronging her; yet I am resolved to venture body and soul to do as you would have me, so do not fail to meet me as you said you would, for I will bring along with me all the things I can lay my hands on. So no more at present; but I remain yours till death.

AnnGill.

Rimarrà sua fino alla morte, così ha dichiarato e così è stato, visto che Tom decide di ammazzarla in un vialetto di campagna, senza pietà per quanto lei ha fatto per lui. Le iniziali della ragazza sono segnate sul cofanetto aperto, dal quale fuoriescono due libri dal titolo indicativo: *La vendetta di Dio contro la morte* e *Preghiere comuni*. Questi titoli dimostrano quanto in fondo la povera Ann Gill fosse virtuosa, nonostante la refurtiva d'argento nel sacco, che per amore di un mascalzone ha rubato alla sua cara padrona. Accostata alla staccionata, sullo sfondo, una lapide ricorda che *Here, lieth the body*.

Nell'ultimo stadio della crudeltà l'antieroe è finalmente dato nelle mani della giustizia, che non tituba un attimo per la condanna a morte. La pietà non è sicuramente un sentimento dei giudici. Tom lo riconosciamo per le iniziali impresse a fuoco sul braccio. L'ultimo episodio della serie lo raffigura aperto su un tavolo da autopsia, posto tipico dei cadaveri dei condannati, che venivano spesso donati alla *Barber – Surgeon's Hall* per studiarne l'anatomia. Il volto di Nero, che ha ancora il cappio di canapa intorno al collo, sembra ancora irrigidito in una smorfia di dolore. Era timore comune tra i condannati quello di rimanere in vita dopo l'impiccagione, e arrivare ancora vivi sul letto dell'autopsia. Ora, morto che sia o meno, Tom si trova al cospetto del Presidente del *Royal College of Physicians*. Nel simbolo del trono, una mano tasta un polso. Ai lati della stanza piena di medici, sono esposti come trofei gli scheletri del pugile James Field e del bandito Maclean. Le viscere del protagonista sono estirpate dal ventre, e un cane può finalmente mangiargli il cuore, quasi a vendicarsi del trattamento inferto al suo affine nel primo episodio della serie. Oltre al cane, a *memento* delle azioni passate un altro indizio: il suo corpo giace nella stessa posizione in cui giaceva quello dell'amante assassinata.



*Behold the Villain's dire disgrace!
Not Death itself can end.
He finds no peaceful Burial-Place,
His breathless Corse, no friend.*

*Torn from the Root, that wicked Tongue,
Which daily swore and curst!
Those Eyeballs from their Sockets wrung,
That glow'd with lawless Lust!*

*His Heart expos'd to prying Eyes,
To Pity has no claim;
But, dreadful! from his Bones shall rise,
His Monument of Shame.*

Quest'ultimo atto rappresenta sì la fine di un barbaro violento, ma anche la sadica freddezza, la violenza scientificamente accettata dei medici e degli scienziati. Se si paragonano la prima e l'ultima scena, si può ravvisare tra i ragazzetti delle strade di Londra lo stesso macabro gusto per la scoperta. Come se chi lancia il gatto con le ali studiassi la fisica e chi acceca l'uccellino l'oculistica.

Un'incisione a colori di Egbert van Heemskerck II, del 1730, ha ispirato molto probabilmente Hogarth per questa tavola:



*Behold here in the Colledge hall,
The Surgeons and the Doctors all,
Are met in consultation wide,
To learn the Anatomy.*

*The Master there displays his art,
Naked stands on every part,
And that with Ears & eyes and nose,
He bears, and sees, and smells to show.*

Il povero George III della prima, il buonuomo che appunta il nome di Nero nella seconda, il campagnolo con la lanterna che da dietro la staccionata chiama aiuto nella terza, il giovanotto che sulla destra, dietro gli altri chirurghi, indica lo scheletro di James Field con faccia atterrita nell'ultima. Questi quattro personaggi rappresentano la *decent person* moralista di Hogarth, ma allo stesso tempo è come se sottolineassero la loro solitudine sulla scena, un po' a far notare che tutti gli altri, proprio tutti, gli indifferenti e i gioiosi, forse son crudeli quanto gli altri.

Le Pinturas Negras di Goya

di Ilinca Francisca Cojan

Avete mai compiuto un viaggio alla ricerca di un preciso elemento, qualcosa che sapete di aver bisogno di vedere per comprendere meglio le cose? Siete mai andati alla ricerca di una precisa sensazione? Qualcosa oltre all'alcool e alle droghe? Se non l'avete fatto, un giorno vi capiterà. Vi sveglierete e avrete un movimento nelle budella diverso dalla peristalsi. Se non è l'inizio di una malattia gastrica, allora è il segno di una nuova risoluzione. Sarete turbati e irrequieti, e sarà fantastico. E se posso darvi un consiglio per poter afferrare questa elettricità e iniziare a sfruttarla, andate a Madrid al museo del Prado.

La sala numero 67 del museo contiene una serie di 14 opere dipinte da Francisco de Goya y Lucientes, passate alla storia dell'arte con il nome di *Pinturas Negras* (Pitture Nere). Il nome attribuito dagli storici deriva dall'utilizzo marcato dei colori bui, terrei, con una buona presenza di sfondi, ombre e contorni neri. Le opere furono dipinte tra il 1820 e il 1823 sulle pareti della casa in cui risiedeva Goya in quegli anni, soprannominata più tardi "La Quinta del Sordo", per via dell'avanzata sordità del pittore, ormai anziano e ammalato. Sette opere si trovavano nella sala al piano terra (*Saturno, Judith e Holofernes, La Leocadia, Due vecchi, Due vecchi che mangiano, Aquelarre, Pellegrinaggio a San Isidro*) e le altre sette al piano di sopra (*Due giovani che ridono di un uomo, La Lettura, Duello a bastonate, Il Santo Ufficio, Le Parche, Asmodea, Un cane*). I titoli sono stati attribuiti in seguito dagli storici, pertanto sono variabili.

La casa era stata acquistata nel 1819, e si trovava nella periferia di Madrid, vicino al fiume Manzanares. Nel 1824 Goya si trasferì a Bordeaux, lasciando la casa al nipote, e morirà nel 1828. La Quinta passerà in mano a vari proprietari, tra cui il barone Frédéric Émile d'Erlanger, che nel 1873 incarica il restauratore Salvador Martínez Cubells di trasferire su tela i dipinti murali. Nel 1878 le *Pinturas Negras* vengono presentate per la prima volta all'Esposizione Internazionale di Parigi, dove però ottengono poco successo, criticate di troppa modernità. Nel 1881 il barone cede tutte le opere allo stato spagnolo. La Quinta verrà demolita intorno al 1913.

Perché è importante vedere le *Pinturas Negras*?

Perché Goya non le ha mai create con l'intento di mostrarle al pubblico. Certo, detto così sembra una cosa cafona, e magari Francisco sta bestemmiando dalla tomba verso ogni spettatore che entra nella sala 67 del Prado. Speriamo in un suo perdono.

Goya aveva intorno ai 75 anni quando creò la serie. Era anziano, malato e soprattutto turbato dall'avvicinarsi della morte e dalle possibili persecuzioni politiche. I suoi anni nella Quinta del Sordo sono l'inizio di una vita ritirata, circondato soltanto da pochi membri della famiglia. Ciò che ha dipinto sulle pareti della sua casa è pura espressione senza fini. Non ne ha mai parlato con nessuno, non ha mai citato in alcun scritto queste opere. Si potrebbe presumere che si tratti semplicemente di un tentativo di decorare la grande casa. Sotto gli attuali dipinti si trovavano già dei paesaggi tipici dei dintorni di Madrid, dipinti dallo stesso Goya, e in alcune opere si possono ancora intravedere. Il pittore ha creato qualcosa senza porsi un obiettivo, senza filtri, senza intendere o specificare dei significati e soprattutto, ha guardato dentro di sé e non più fuori.

Non sappiamo pertanto cosa ne pensasse lo stesso Goya. Non sappiamo le intenzioni, i significati precisi, non sappiamo se la serie fosse conclusa o meno. Il fatto di non aver pensato a un pubblico, significa che le opere non necessitano di una comprensione. Critici e storici dell'arte hanno avanzato mille ipotesi, confronti, fonti d'ispirazione. Ma la mancanza di qualsiasi elemento d'interpretazione, insieme al fatto che tutte le opere sono forti di un ermetismo impenetrabile, ci dona la libertà di superare le barriere simboliche e semplicemente, guardare. Ed è qui che si infrangono le barriere: nel momento in cui ci troviamo nella sala numero 67, circondati su otto lati dalle 14 opere, le opere osservano noi. L'impossibilità di non capire, ci concede la libertà di non doverlo fare. Ed è così che possiamo osservare le scene, i personaggi e il buio dietro di loro, e i cieli dai colori torbidi: in completo abbandono.



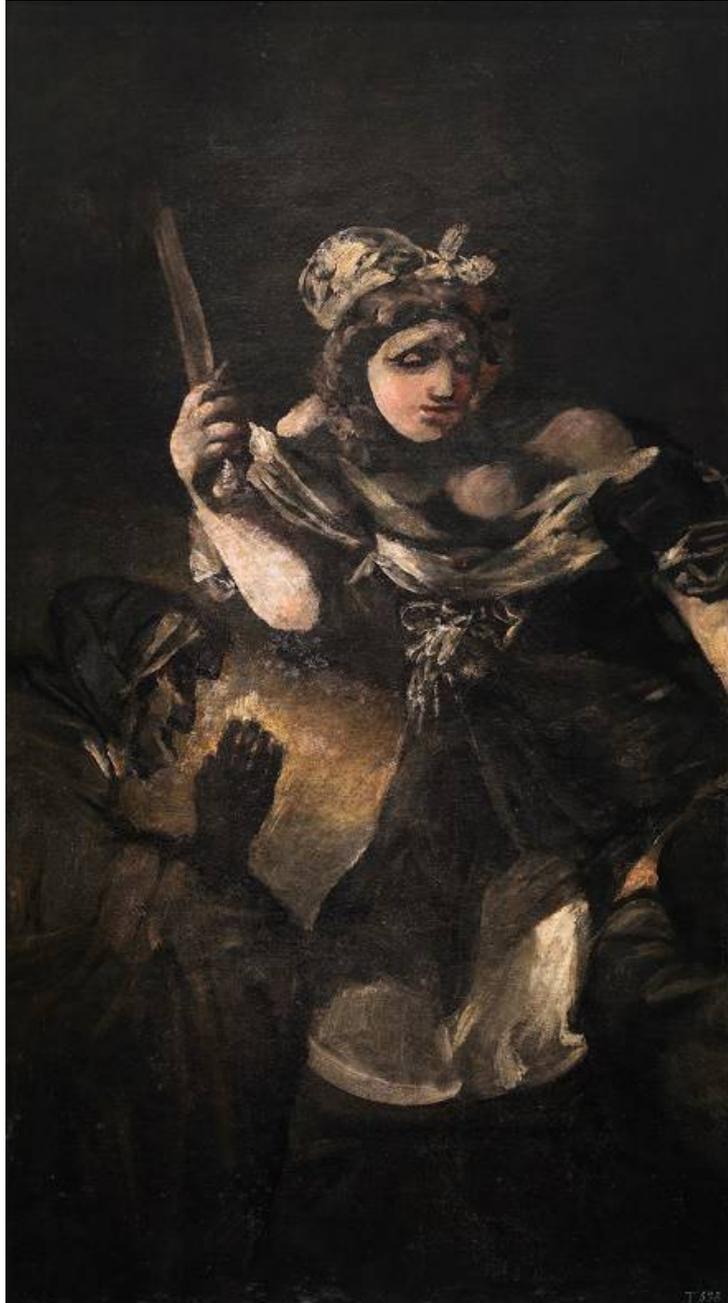
Saturno

Il pezzo più conosciuto al mondo è sicuramente *Saturno*. Il titolo dell'opera, come per tutte le altre, è stato attribuito in seguito alla morte del pittore, e il primo a farlo è stato tale Antonio Brugada nel 1828 durante un inventario. L'unico elemento che ci porta a individuare la scena come appartenente al mito di Saturno che divora i suoi figli, è l'atto del cannibalismo. Il dio è privo della falce, suo attributo, e manca della malinconia con cui viene solito raffigurato. Non ha nessun tratto della grande potenza che un dio degli antichi tempi dovrebbe possedere, è un comune essere umano. Goya ha abbandonato la tradizione iconografica in tutte le *Pinturas Negras*: il punto focale è sempre il gesto, l'azione è l'unica cosa che debba essere percepita, non ci sono significati, né morali. Il pittore ha superato le regole della composizione, non si tratta di leggere una storia da sinistra a destra, non c'è causa ed effetto. Ha ottenuto un effetto di naturalismo scenico, siamo spettatori di scene reali, *in medias res*, e rischiamo di essere coinvolti in turpi azioni se ci avviciniamo troppo.

Se ci avviciniamo a Saturno disarmati di volontà analitiche, la scena che si presenta ai nostri occhi è talmente spaventosa da non poterla elaborare. È un atto disumano e bestiale. Abbiamo aperto la porta di una stanza proibita, siamo entrati in silenzio e nel buio abbiamo sorpreso un uomo che divora un giovane (una giovane?). E il punto focale del quadro è l'espressione di Saturno, che si tradisce davanti al nostro raccapriccio: egli è colpevole, sente il peso della sua azione turpe, nei suoi occhi si legge non solo la paura di essere stato scoperto, ma di essere stato sorpreso in quella precisa azione, egli stesso ne è orripilato. C'è la vergogna del suo atto, e forse qualcosa in più: la consapevolezza che per proteggersi dovrà divorare anche noi per impedirci di sovvertirlo. Nel momento in cui guardiamo Saturno negli occhi, non abbiamo scampo.

Goya nella serie ha dato vita a scene che sono osservabili nella realtà: ciò che vediamo non è più mitologia, abbiamo davanti un essere, che diventa mostro soltanto perché la crudeltà è troppa da poter essere compresa. In *Saturno* non c'è più il dio, ma un uomo, reso mostro dalla sua azione. L'azione è viva e reale, il mostro è vivo e reale.

Judith e Holofernes presenta un'azione simile a quella di *Saturno*: un omicidio. Il titolo che è stato attribuito all'opera individua la fonte d'ispirazione di Goya (l'iconografia di Giuditta e Oloferne è molto vasta). Ma anche qui non si tratta più di raccontare la storia biblica e la sua morale religiosa: ci troviamo di fronte all'atto violento di Judith, e nient'altro conta, tanto che Holofernes è quasi del tutto assente dalla scena. Abbiamo sorpreso la fanciulla nel momento cruciale dell'azione, la mano armata alzata, il viso disteso in una dissonante serenità. È il climax del suo stato d'animo più aggressivo e crudele.



Judith y Olofernes

Sorge, qui come in tutte le altre opere, la totale impotenza che lo spettatore prova di fronte alle scene raffigurate. Nessun commento di razionale spiegazione può alleviare il turbamento che queste opere trasmettono dal vivo.



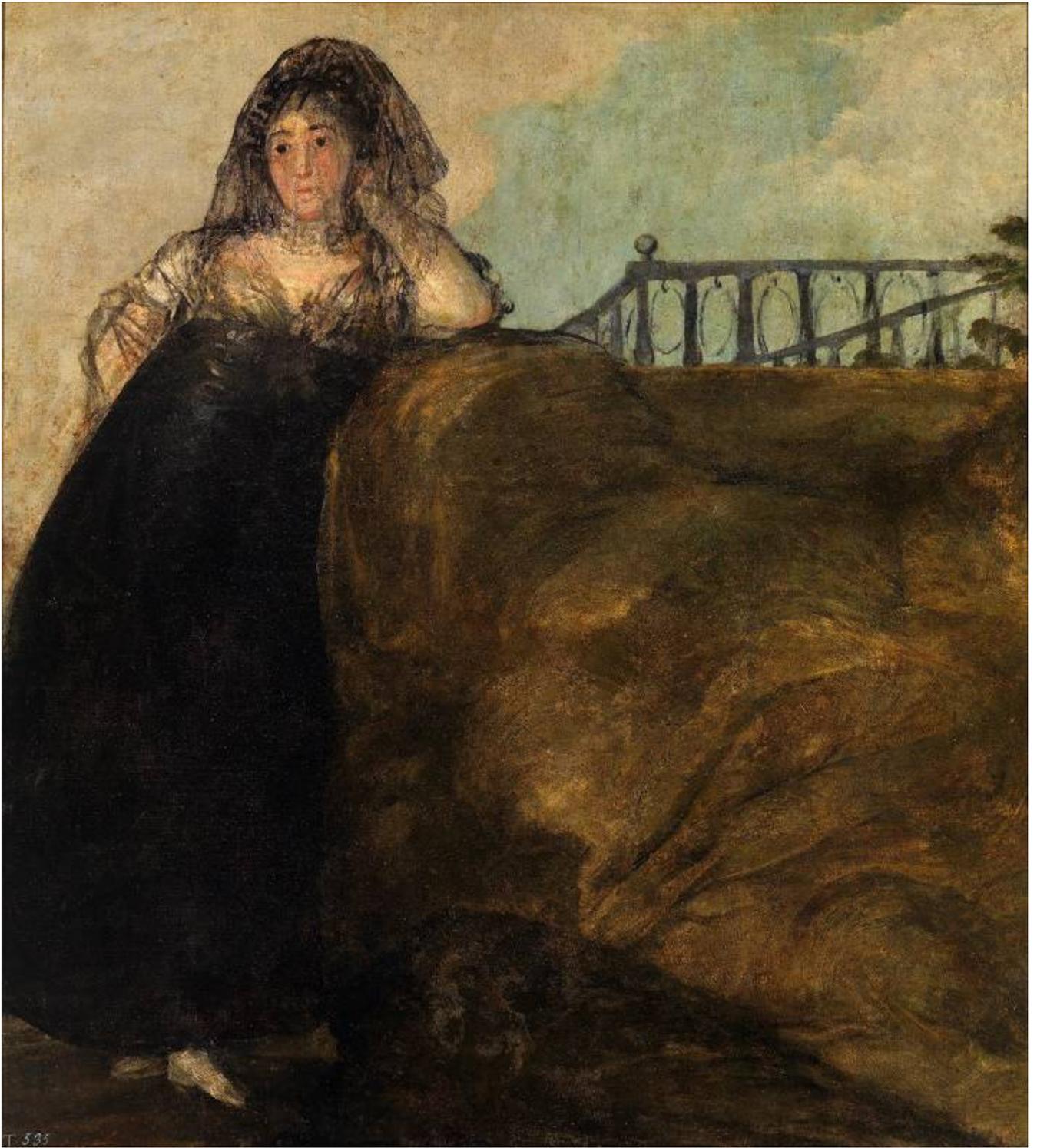
Dos Viejos



La Lectura

Due vecchi e *La Lettura* ci presentano due scene naturali, azioni che si possono vedere per strada o in una locanda. E tuttavia le tonalità dei colori e la disposizione delle persone creano tensione. Nella prima opera, è veramente un vecchio la figura a destra, che sussurra un mistero all'orecchio della grande figura? Il suo volto è più demoniaco che umano, la sua espressione contorta è innaturale. Sono possibili mille congetture, ma il fascino dell'opera sta nel dubbio e nella diffidenza che possiamo provare verso questo diavolo. Tendiamo l'orecchio ma non possiamo sentire nulla, anche se siamo così vicini ai due.

In *La Lettura* ritorna questa tensione: veniamo a sapere una notizia terribile? Sembrerebbe di sì osservando i volti in secondo piano, soprattutto la testa alta centrale con gli occhi rivolti al cielo, in una sorta di disperazione. Noi siamo presenti e ansiosi di sapere.



La Leocadia



Dos Viejos Comiendo

La Leocadia è forse l'opera più "serena". Il ritratto di una fanciulla ben vestita, velata e con in viso un'espressione profondamente malinconica. I critici all'unanimità hanno identificato l'elemento d'appoggio in una tomba, un sepolcro interrato. Il ritratto sembrerebbe pertanto un momento di lutto, forse anche un *memento mori*. Considerando la paura della morte di Goya in quegli anni, lo spettatore si ritrova di fronte non più un ritratto, ma l'espressione di uno stato d'animo. È la silenziosa comprensione dell'avvicinarsi della fine.

Anche *Due vecchi che mangiano* (il titolo a volte continua con "zuppa") è una scena naturale: due vecchi... che mangiano. E fin qua ci siamo. E la cosa finisce così. Non c'è molto da spiegare, ma sicuramente i personaggi sono più vicini all'aldilà che all'aldiquà. Demoniaci, scimmieschi, grotteschi, caricaturali. Immaginate di trovarveli davanti a cena, in una bettola poco illuminata. Anche la prospettiva non ci solleva l'animo, poiché sembra di essere proprio lì, seduti a tavola davanti a loro. Guai a fiatare.



Dos Mujeres y un Hombre

Due donne e un uomo attira molto l'attenzione. Anche qui, scena naturale. Un uomo e due donne che ridono di lui. Perché ridono? Quasi tutti i critici e addirittura dei dottori hanno affermato con certezza che l'uomo si stia masturbando. Guardate l'espressione del viso e la posizione delle mani. E anche qui, immaginare di essere di fronte, nella scena. Probabilmente rideremmo, un po' per l'imbarazzo, un po' perché in compagnia si ride di più. Ovviamente non c'è nulla da spiegare. Perché uno si masturba? Suvvia.



El Santo Oficio



La Romeria de San Isidro

Il Santo Ufficio è una scena ampia, una sagra religiosa. Potrebbe essere una scena tradizionale spagnola, all'epoca estremamente cattolica. Ma non c'è nulla di beato o santificato. Basta guardare i volti ravvicinati sulla destra: a dir poco angoscianti, *in primis* quello del personaggio religioso, il tale vestito di nero che poco onore fa alla sua casta.

Il Pellegrinaggio di San Isidro è simile: stesso ambiente, ma ancora più vicino alla natura delle persone rappresentate, gente povera, per lo più mendicanti, qualche signore in lontananza, una dama ben vestita. Se c'è una percezione di fede religiosa, probabilmente la sente chi è religioso. Il resto del mondo osserva i volti delle persone, scombusolate in smorfie caricaturali. A sottolineare le pene terrene c'è in primo piano il cantore cieco, sprofondato nella sua musica. Qui, come in quasi tutte le altre opere, non sappiamo che ora del giorno sia. Il tempo non esiste quando sei turbato.



El aquelarre o El gran cabron



Duello a garrotazos

Aquelarre o Il grande capro (*Aquelarre* è il termine basco per "Sabba delle streghe") è una meravigliosa scena di riunione stregonesca. A presenziare c'è il demonio in persona, il grande capro con un aiutante piuttosto orrendo. Il pubblico è eterogeneo, sia streghe che stregoni. Sulla destra una creatura forse ancora innocente, che attende di essere iniziata. Si possono percepire i bisbigli e la soggezione che incute il capo della riunione. Nessuno sembra però spaventato, anche perché tutti gli altri hanno già dato via l'anima. La soggezione la sentiamo noi, pubblico nascosto. Direte, dà questa roba non è una scena naturale, non esistono né streghe né demoni. Ma per difendere la questione dico solo: non esiste il dio Saturno, ma esistono le persone cannibali. Fate vobis.

Duello a colpi di mazze è invece una possibilissima scena reale, se non una vecchia tradizione (si spera obsoleta). Non importa cosa possa essere successo, siamo di fronte al clou di una contesa: due giovani

stanno risolvendo una questione con violenza. Sicuramente qualcuno morirà, se non entrambi. È pura tensione e angoscia. Osserviamo in silenzio, lontani.



Asmodea



Las Parcas (Atropos)

Asmodea è una delle opere più misteriose. Sembra che possa essere interpretato come la storia biblica di Tobia, che sconfigge il demone Asmodeo grazie all'aiuto dell'angelo Raffaele. Forse Goya conosceva questa storia, forse si era documentato, fatto sta che contiene inesattezze di raffigurazione, o perlomeno

non gli è importato di raffigurarla con esattezza. Il suo possibile significato non alleggerisce tuttavia il senso di estraniamento che comunica, siamo di nuovo spettatori inermi e all'oscuro di tutto. Accade un fatto inspiegabile e resta su di noi soltanto lo spavento e il tormento di non aver potuto agire in qualche modo. Due figure volano sopra di noi, due soldati puntano loro i fucili addosso, il resto del mondo sembra non accorgersene. Mettiamoci l'anima in pace e cerchiamo di ricordarci per sempre la scena.

Le Parche è un'opera molto vicina al mito rappresentato. Nel mito Cloto filava il filo della vita, Lachesi assegnava a ognuno il destino e la durata della vita e Atropo tagliava il filo. Qui Cloto cuce addirittura una pupattola a rappresentare la persona, Lachesi guarda in una lente o in uno specchio (simbolo del tempo) e Lachesi ha la forbice in mano. La figura in mezzo a loro potrebbe essere la persona il cui destino è in gioco. Sul viso un'espressione enigmatica, forse una serena rassegnazione alla morte, non ha più nulla da combattere. L'aspetto della scena sembra trasportarci in un non-luogo e in un non-tempo.

Si potrebbe fornire una spiegazione al perché in queste due opere le figure centrali sono in volo in un modo forse troppo plastico: potrebbe essere il caso di pitture sopra i cosiddetti paesaggi, dipinti da Goya sulle pareti della Quinta prima delle Pinturas Negras. Il pittore potrebbe averci dipinto sopra senza preoccuparsi di eventuali accordi armonici. Ovviamente tutte congetture.



Perro Semihundido

Siamo all'ultima opera, considerata la più ermetica. *Un cane semiannegato*, uno dei vari titoli affibbiati, contiene poco meno di un testa di cane, che spunta da una specie di muretto. Non è possibile indovinare che elemento o che luogo sia. La scena è del tutto spoglia. Alcuni storici mettono in dubbio che il dipinto sia finito. In concreto non si tratta neanche di una scena, tutto ciò che c'è da vedere è il muso del cane. Forse annega, forse chiede aiuto, forse chiede cibo. È una delle opere in cui il sentimento di impotenza è più forte, ci verrebbe da toccarlo, da sporgerci oltre per vedere cosa succede. È una sensazione penosa.

Tutte le opere sono intrinsecamente inspiegabili. Volumi su volumi di storici dell'arte e di critici hanno tentato di tirarne fuori qualcosa. È sicuramente affascinante ricercare un significato, come tentare di spiegare un mistero. Si cerca di mettere in collegamento miti, allegorie, influenze, simboli, opere precedenti, stili, ogni elemento che possa essere un indizio. Ma il punto è che in questa situazione, il pittore non ha reso conto di nulla, a nessuno. Ha trasportato su alcune superfici i suoi stati d'animo. E non ha senso tentare di dare un senso a uno stato d'animo, è pura percezione. Bisogna vedere, entrare nella sala 67 e tutto diventa comprensibile. Lo sentirete nelle budella.

[Tutte le immagini provengono da <https://www.museodelprado.es/%5D>]

[Tutte le informazioni biografiche provengono dal volume *Pinturas negras de Goya*, di Valeriano Bozal, Ed. Machado Libros, Madrid, 2009]

Prima che faccia buio

Testi di Martina Manzone e Davide Tessitore
Grafica di Ilinca Francisca Cojan

Filastrocca per la mamma

Scricchiola la ghiaia sotto le scarpe,
Emerge dall'ombra il rintocco del gyo.
La notte brinosa avvolge il viandante,
S'erge il colle pietroso ed irsuto.



Vorticano gialle macchie nebbiose.
Sola in alto sbianca la cattedrale,
Ne getta al silenzio il pallido eco.
Cedono al sonno nodi di strade.



S'arventa il viandante sulla salita
E noncurante traversa il cancello,
Quando sei occhi si schiudono all'ira,
Schiumano i denti, fuori di senno.

Denti, denti, denti,
Occhi, occhi, occhi,
Corri, corri, corri.

Denti, denti, denti,
Occhi, occhi, occhi,
Corri, corri, corri.

E fugge in alto, su per la collina,
La chiesa è vicina, vicina, vicina.
Si guarda indietro come cervo braccato:
L'hanno mancato, mancato, mancato.



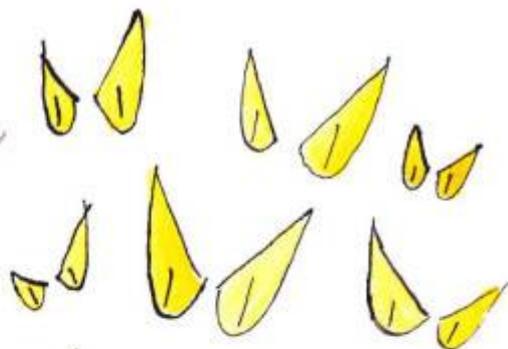
Oltre il portone rimbomba il suo passo
Tra le colonne di duro alabastro.
In nicchie d'avorio riposano i santi.
Si scuotono a un tratto ali pesanti.

Sei occhi gialli dentro alla cripta
In mezzo a una faccia d'appuro dipinta,
tanto inquietanti da parere reali,
sbattono a coppie palpebre fatali.

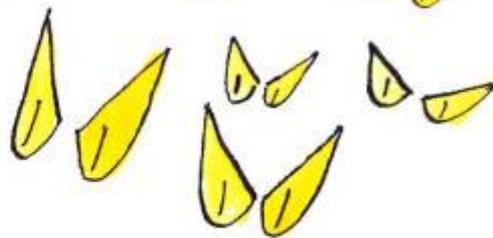




Occhi, occhi, occhi,
Ali, ali, ali,
Corri, corri, corri.

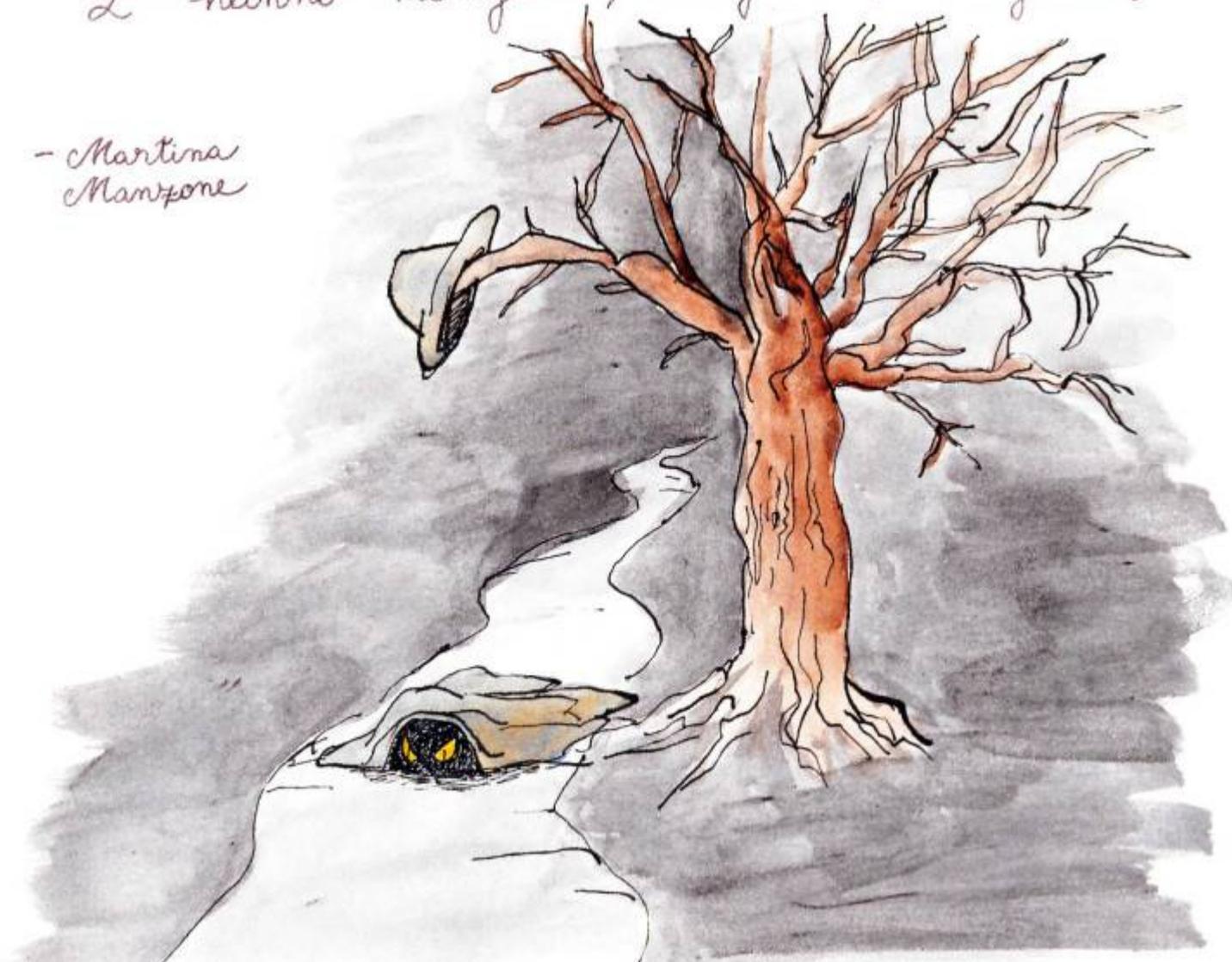


Occhi, occhi, occhi,
Ali, ali, ali,
Corri, corri, corri.



E fugge in basso, giù dalla collina,
La morte è vicina, vicina, vicina.
Si guarda attorno come cervo braccato:
L' hanno mangiato, mangiato, mangiato.

- Martina
Mamzone

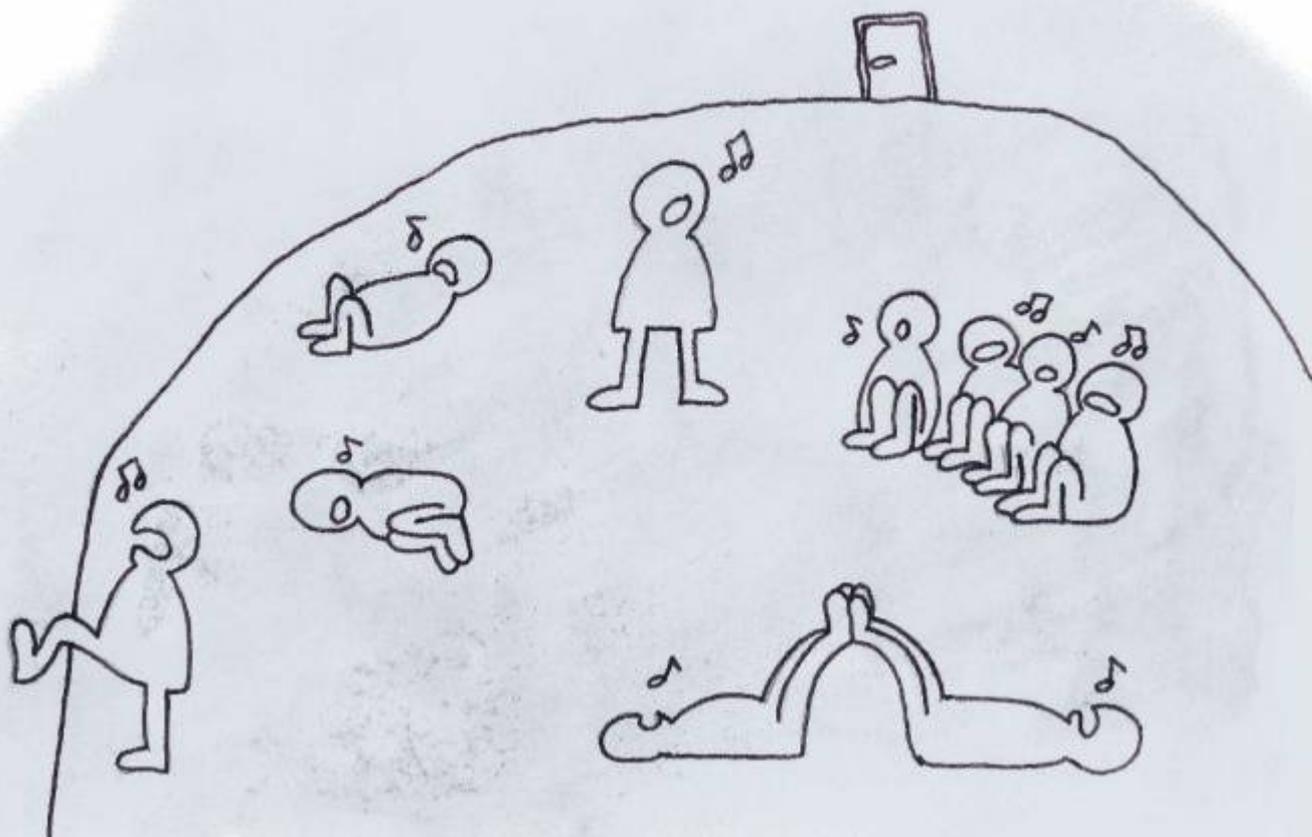


COME SARÁ

QUANDO LA PORTA SI CHIUDERÁ
COME SARÁ, COME SARÁ
QUANDO LA PORTA SI CHIUDERÁ
SENZA RIMORSI NE' DIGNITÀ

QUANDO LA PORTA, QUANDO LA PORTA
QUANDO LA PORTA SI CHIUDERÁ
NIENTE PIU' GRIDA, NE' FRUSTRAZIONI
SENZA GINGILLI DI CIVILTÁ

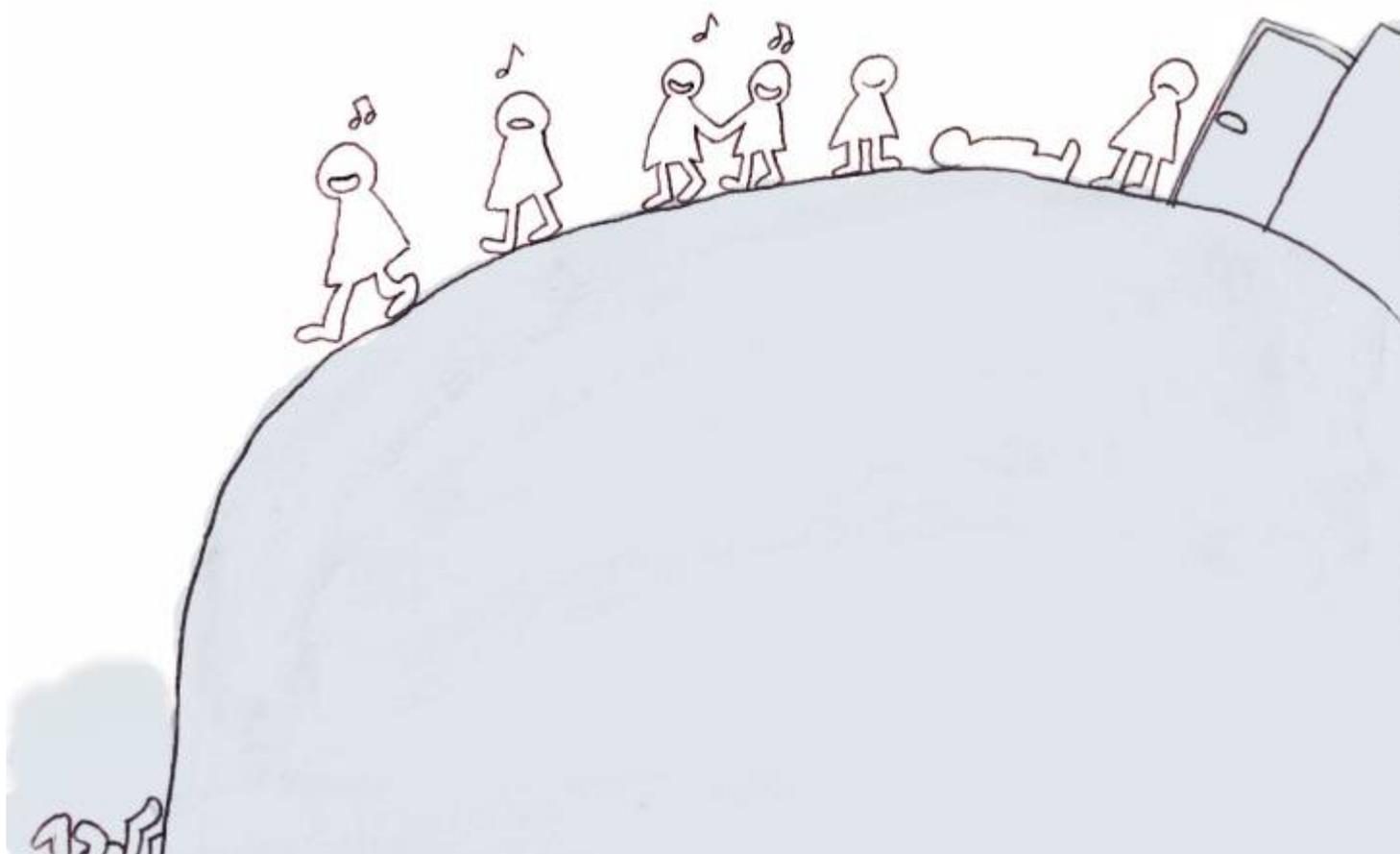
SARÁ CRUDELE, AVREMO FREDDO
QUANDO IL BUIO C'INGHIOTTIRÁ
NON AVREM TEMPO, NON UN MOMENTO
PER RIDACCHIARE DALL'ALDIQUA



QUANDO LA TERRA SI SCIOGLIERÀ
COME SARÀ, COME SARÀ
QUANDI UN SORRISO APPARIRÀ
DIETRO UNO SCHERMO D'OPACITÀ

SAREMO SOLI, SENZA CONFORTO
DINNANZI TALE ASSURDITÀ
E DA LONTANO UNA RISATA
SUL VENTO COLMO D'UMIDITÀ

- DAVIDE TESSITORE



La redazione e la rivista

Ahoy è figlio della disoccupazione che attanaglia il nostro paese e delle voci che bene o male tutti noi abbiamo in testa.

A questo numero hanno collaborato:

Nadia Capponi (Sabbia negli occhi)

Ilinca Francisca Cojan (Fascio di nervi)

Edi Guerzoni (Trittico delle delizie)

Martina Manzone (Oberiuta di secondo livello)

Mariella Randolfi (Orecchio assoluto)

Marta Suardi (Foresta di betulle)

Davide Tessitore (Confusione linguistica)