

# antares

PROSPETTIVE ANTIMODERNE N. 16/2020

**Dylan Dog**

*Nostro orrore  
quotidiano*



Bietti

antares

N. 16/2020

**Antares, Prospettive Antimoderne**  
RIVISTA QUADRIMESTRALE GRATUITA

Direttore responsabile: **Gianfranco de Turrís**

Direttore editoriale: **Andrea Scarabelli**

Redazione: **Max Gobbo, Gianpiero Mattanza, Luca Siniscalco**

Articoli di: **Claudio Bartolini, Antonio Bellomi, Marco Bighin, Gianfranco de Turrís, Mario Farneti, Piervittorio Formichetti, Sebastiano Fusco, Max Gobbo, Marco Maculotti, Francesco Manetti, Roberto Manzocco, Paolo Mathlouthi, Gianpiero Mattanza, Enrico Petrucci, Andrea Scarabelli, Luca Siniscalco, Luigi Sparti, Antonio Tentori.**

Progetto grafico e AD: **Alessandro Colombo**



Edizioni Bietti - Società della Critica srl,  
Sede legale: C.so Venezia 50, Milano

**Bietti** [www.bietti.it](http://www.bietti.it)

In attesa di registrazione presso il Tribunale di Milano

Stampa: ProntoStampa srl, Via Redipuglia 150, Fara Gera d'Adda (BG)

[antares@edizionibietti.com](mailto:antares@edizionibietti.com)

[www.bietti.it](http://www.bietti.it)

# Dylan Dog

*Nostro orrore quotidiano*

pag. 2 **Editoriale: lunga vita all'Altrove, lunga morte alla Realtà**  
*di Andrea Scarabelli*

*Saggi:*

pag. 5 **Pandemonio sclaviano**  
*di Paolo Mathlouthi*

pag. 8 **Lunghi addii**  
*di Enrico Petrucci*

pag. 11 **Oltre l'umano, al di là del reale**  
*di Roberto Manzocco*

pag. 13 **Dylan Dog, Dario Argento e la Femme Fatale**  
*di Antonio Tentori*

pag. 14 **Dylaniatori di celluloidi**  
*di Claudio Bartolini*

pag. 18 **I volti femminili della Tenebra**  
*di Piervittorio Formichetti*

pag. 20 **Ne uccide più la penna che la matita**  
*di Francesco Manetti*

pag. 24 **Sogno dentro sogno dentro sogno**  
*di Luigi Sparti*

pag. 26 **Poeti e no: metafisica di Dylan Dog**  
*di Sebastiano Fusco*

pag. 30 **Nella Zona del Crepuscolo**  
*di Marco Maculotti*

pag. 32 **Orrore nell'alto dei Cieli**  
*di Roberto Manzocco*

pag. 35 **In tenebris veritas**  
*di Gianfranco de Turrís*

pag. 40 **Glossario dylaniato**  
*di Francesco Manetti*

*Narrativa:*

pag. 46 **Detective del paranormale**  
*di Max Gobbo*

pag. 47 **L'ospite di Halloween**  
*di Antonio Bellomi*

pag. 50 **L'indagatore del sovrasensibile**  
*di Mario Farneti*

pag. 55 *Recensioni*

pag. 58 *Indice dei collaboratori*

# EDITORIALE

## Lunga vita all'Altrove, lunga morte alla Realtà

C'è qualcosa di perennemente irrisolto in molti albi di quel fumetto che esordì nell'autunno del 1986, entrando pian piano nell'Immaginario Collettivo di almeno due generazioni, influenzando cinema e musica, creando comunità di lettori e appassionati. Le storie del personaggio di cui parleremo si aprono sempre con l'irruzione di un "corpo estraneo" tra le pieghe del reale, un elemento "altro" che fa vacillare le certezze e le pigrizie intellettuali di quegli esseri umani che noi tutti siamo, abituati a starcene tranquilli, chiusi nelle nostre case, domiciliati in una realtà tridimensionale impermeabile, sembrerebbe, al Grande Altrove. Il cliente di turno (il più delle volte *una* cliente, spesso particolarmente attraente) si reca in un bizzarro appartamento londinese, dove viene accolto da un campanello che strilla all'impazzata e un assistente che di Groucho Marx ha sia il nome sia l'aspetto: è lui ad accogliere il malcapitato o la malcapitata, inondandoli di battute tali da far loro rimpiangere di esser nati. Freddure che seguiterrebbero a infliggere al cliente di turno supplizi danteschi se, a un certo punto, non intervenisse il padrone di casa, Dylan Dog, che da metà anni Ottanta vive al 7 di Craven Road. Ora, in realtà a Londra di Craven Road ce ne sono due; la più centrale sta a Westminster: è facile trovare il civico 7, che oggi ospita un Café Dylan Dog, omaggio della capitale inglese a uno dei più originali eroi di tutti i tempi. Che però di origini britanniche non è, ma italianissime, anche se il suo creatore, Tiziano Sclavi, ha deciso di assegnargli le fattezze di Rupert Everett (il quale, per la cronaca, restituirà il favore nel 1994, interpretando l'alter ego di DD in *Dellamorte Dellamore* di Michele Soavi, il film decisamente più dylan-doghiano tra quelli apparsi sul grande schermo).

Torniamo all'Altrove, ad ogni modo, ben più interessante del nostro mondo, che frequentiamo tutti i santi giorni. Salvato dal supplizio dell'umorismo di Groucho, il cliente di turno si accomoda nello studio dell'Old Boy, esponendogli il proprio caso, il più delle volte "rimbalzato" da Scotland Yard, tra risatine e so-

pracciglia inarcate (non dell'Ispettore Bloch, però, vecchio amico di DD purtroppo di recente andato in pensione).

Il nostro detective privato, infatti, non si occupa di casi "normali": il suo campo è l'occulto e il paranormale – più in generale, ciò che appartiene ai domini del bizzarro. Potrebbe essere considerato un "allievo" di Jacques Bergier e Charles Fort, due intelletti curiosi ed eccentrici che, in indimenticabili Enciclopedie dell'Impossibile, passarono la vita a collazionare e catalogare tutti quei fatti che sfuggono alle ferree leggi della scienza e alla tirannia del rapporto causa-effetto.

Come noto, Dylan non è stato certamente il primo a essersi occupato di cose del genere, legate al folklore o alla magia, a spiriti e leggende: se, rimanendo nel mondo del fumetto (e in casa Bonelli), quattro anni prima di lui aveva debuttato Martin Mystère, "Detective dell'Impossibile", una rapida incursione nella letteratura – soprattutto fantastica – svela la presenza di tutta una serie d'investigatori, medici e ricercatori alle prese con l'inspiegabile. Tanto per fare qualche esempio, suoi antecedenti ideali sono il John Silence di Algernon Blackwood, il Martin Hesselius di Sheridan Le Fanu, il Van Helsing di Bram Stoker, così come l'"Antiquario" di Montague Rhodes James, lo Zaleski di Matthew Phipps Shiel, il "detective dell'occulto" Flaxman Low di "E." e "H. Heron", il *Ghost-Finder* Carnacki di William Hope Hodgson e il Taverner, "dottore dell'occulto" raccontato da Dion Fortune (se è per questo, tra l'altro, anche il celeberrimo Sherlock Holmes se la vide, di tanto in tanto, con casi ai limiti del paranormale, al pari del suo autore, Arthur Conan Doyle, che non era affatto a digiuno di occultismo e spiritismo...).

Le avventure dell'Indagatore dell'Incubo mescolano e citano, per così dire, tutte quelle degli altri personaggi appena citati, costituendo un vero e proprio atlante di ciò che sfugge al controllo totalitario della ragione. Dylan ascolta attentamente i clienti che vuotano il sacco di fronte al suo scrittoio: da proverbiale scettico, è abituato a non prendere nulla per oro colato, ma al tempo stesso a non

escludere nessuna possibilità, finanche quelle più assurde e improbabili. La maggior parte delle volte accetta il caso con riserva, dopo aver formulato il suo tariffario: cinquanta sterline al giorno (divenute cento a partire dal n. 145) più le spese. Benché, in realtà, spesso finisca per lavorare gratis, specie se a chiederglielo sono clienti bisognosi. E non è che navighi nell'oro...

Alla valutazione e "accettazione" del caso seguono le indagini vere e proprie, autentiche incursioni nell'Immaginario, negl'interstizi della psiche e della realtà, nella *Twilight Zone* raccontata sul piccolo schermo da Rod Serling, in quelle "zone d'ombra" da cui sembra provenire la sua singolare clientela. Fino alla conclusione, che rivela la verità – una verità spesso ben più terribile di quella intravista all'inizio.

Ma... c'è un ma. Spesso e volentieri, nelle ultime righe – tavole, *pardon!* – accade qualcosa che riapre la partita, gettando un'aura d'incertezza, complicando ulteriormente il rapporto tra il nostro mondo e una Zona del Crepuscolo (protagonista di due indimenticabili albi "dylaniati", come dicono i fan) più vicina di quanto noi si possa immaginare. Insomma, *qualcosa non va*, come avrebbe ripetuto agli inizi degli anni Novanta, dall'altra parte dell'Oceano, un altro grande detective del sovrasensibile – televisivo, questa volta –, ossia il mitico agente Dale Cooper, protagonista della serie lynchiana *Twin Peaks*. I conti non tornano: il mistero è svelato, ma c'è un dettaglio che sfugge sempre, ingarbugliando la matassa e lasciando aperto il finale. Non è da escludere che sia proprio quel senso d'irrisolto uno degli ingredienti che hanno reso epocale il fumetto a cui è dedicato questo numero di «Antarès».

A onor del vero, quello che avete tra le mani è un fascicolo piuttosto "sofferto". A lungo ci siamo chiesti se affrontare o meno l'impresa, soprattutto perché è da anni che «Dylan Dog» è irrimediabilmente *cambiato*. Sapevamo fin da subito che, mettendo su un numero dedicato a lui, avremmo dovuto per forza di cose parlare di un *character* che, di fatto, *non esiste più*.

Che prima o poi Dylan Dog avesse dovuto perdere il proprio mordente era prevedibile. La situazione ha raggiunto l'acme nel Terzo Millennio – trame troppo ripetitive, finali scontati... – cui seguì un'improvvisa virata, che assegnò allo spirito originario del fumetto direzioni diverse: sia abbandonando molti dei personaggi, dei luoghi e delle trame che avevano immortalato DD, sia orientandosi verso l'attualità, il cronachismo spicciolo e altre cose che in realtà erano i motivi per cui molti lettori (incluso lo scrivente) *non lo avrebbero mai letto*.

Parlandone con amici altrettanto fanatici, così come leggendo scambi d'opinioni in rete, su forum e blog, mi è sempre parso che molti dei lettori apprezzassero le sue avventure proprio nel loro aspetto più "contestatario" nei

– contro la droga e l'abbandono ferragostano degli animali domestici, tanto per dirne una, anzi due (chi non ricorda Botolo, il cane del mitico albo *Johnny Freak*, tragica radiografia di una famiglia borghese che, dietro la melassa delle buone maniere, segrega in casa un figlio disabile, usandolo come riserva d'organi per il fratello, rampante e spregiudicato *self-made man* tutto "pubbliche relazioni" e liberalismo?). Ha sempre preso posizione sui temi che costellavano – e costellano – i dibattiti sull'attualità: l'immigrazione, denunciando i mercanti di schiavi di ieri e oggi, la mafia, lo sfruttamento della prostituzione, l'eutanasia nel magnifico *Mater morbi* (n. 280) e la situazione delle carceri nell'albo "gigante" *I peccatori di Hellborn* (n. 10)... Ha sempre affrontato le sfide del

finizione di *evento epocale*. Doveva essere un francese, forse Baudrillard. Sta di fatto che, secondo l'ignoto filosofo, un evento è tale quando tutti ricordiamo le esatte circostanze del momento in cui ne abbiamo avuto notizia. Chi ha dato questa definizione si riferiva all'11 settembre. Pensateci bene: son certo che ognuno di voi ricorderà cosa stava facendo quando ricevette notizia dell'"attacco alla democrazia", come fu definito ingenuamente e faziosamente dai giornali benpensanti di allora. Un *fatto è epocale* quando, persino a distanza di anni, serbiamo memoria del momento esatto in cui irruppe nelle nostre vite, interrompendo la nostra quotidianità. Ebbene, parlando con amici "dylaniani", mi sono accorto che tutti ricordano il loro primo albo, come fosse una sorta di "primo amore", e le circostanze in cui lo lessero.

Il mio, tanto per fare un esempio, fu il n. 71, *I delitti della mantide*. Avevo dieci anni (la stessa età "tipografica" dell'Indagatore dell'Incubo; io sono nato a giugno, lui a ottobre): lo leggevo camminando per strada e la lettura mi assorbì al punto che finii contro uno di quei paletti metallici piantati nel cemento milanese. Il fumetto mi cadde di mano e mia madre, dopo aver tragicamente sentito tutti i danni che avrebbe causato la lettura nel corso degli anni, vide la copertina dell'albo, vietandomi tassativamente di leggere altri esemplari di quel fumetto "oscuro". Divieto che, ovviamente, ignorai, scoprendo in quel momento il naturale antagonismo che si sviluppa tra l'autorità e chi ama la lettura. Di storie come questa ne ho sentite a bizzeffe. Non c'è lettore che non ricordi la prima volta che giunse a Craven Road 7. A partire da quel momento, non ci fu stagione, né viaggio, né vacanza, che non fossero accompagnati da uno o più albi di DD. E lo stesso accadde a moltissimi altri lettori. Quando avvenne la svolta di cui sopra, che portò molti ad abbandonare quello che fu un intransigente amore di gioventù, non ci indignammo, né scrivemmo stupidate su Facebook (al tempo, non c'era ancora): ci sentimmo unicamente un po' più soli. Era come se un pezzo della giovinezza se ne fosse andato.

Ad ogni modo, dopo aver titubato a lungo, ecco finalmente questo numero di «Antarès», che intende celebrare il Dylan Dog che fu, quello dei primi duecento albi (la periodizzazione, ovviamente, è sempre a discrezione del

# « DYLAN È NEMICO DELLE VERITÀ ASSOLUTE, ODIA I DOGMI E I SACERDOZI LAICI, È UN EROE DEL DUBBIO; AI GIUDIZI LAPIDARI PREFERISCE LUNGHE MEDITAZIONI.

confronti della realtà. Di quel fumetto amavano l'idea di mettere tra parentesi il mondo "reale", con tutte le sue piccolezze e meschinità, tralasciando la cronaca a favore dell'Immaginario. Una contestazione totale senz'appello o compromessi, redenzione o palingenesi.

C'è un punto che, però, va chiarito fin da subito. Non che, nella sua Età dell'Orrore, l'Old Boy avesse tralasciato l'attualità. Anzi. La prendeva di petto, schierandosi sempre in difesa dei più deboli, dei vinti, di ciò che la normalità considera eccessivo e mostruoso. Lo ha sempre fatto, ma senza mai scadere nei luoghi comuni o allinearsi alle mode del momento, né obbedendo al "politicamente corretto" o ad altre baggianate di questo tipo. «Dylan Dog» è *sempre* stato un fumetto impegnato: lo dimostrano le campagne di cui si fece *testimonial*

presente ma in modo controcorrente, mai banale e scontato, facendo riflettere e accompagnando all'età adulta molte adolescenze.

Chi segue «Antarès» da un po' avrà notato che questo *Editoriale* è scritto in prima persona e firmato. In sedici numeri – anzi, diciassette – è la prima volta che accade. Non ce ne saranno altre: a importarci, infatti, sono le idee, non chi le formula. Ma il caso in questione è un'eccezione: è impossibile parlare di «Dylan Dog» in una persona diversa dalla prima. È il carattere generazionale del fumetto di cui stiamo parlando: parlarne e parlare di sé, in fondo, è lo stesso. Il fatto che, in questo caso, sia impossibile scindere il vettore (auto)biografico da quello letterario è forse una delle ragioni del successo di DD.

Non ricordo più chi ha dato questa de-

singolo lettore...), che hanno stregato l'immaginario di oltre due generazioni. Quello che ha dimostrato – a giovani e meno giovani – che la normalità spesso cela mostri degni di H. P. Lovecraft (a proposito, fu tramite DD che molti, incluso il sottoscritto, conobbero il Demiurgo di Providence, evocato in molti albi e approfondito nel dossier *I cent'anni di orrore di H. P. Lovecraft, creatore di miti*, uscito sull'*Almanacco della Paura 1991* a cura di Gianfranco de Turris, Maurizio Colombo e Stefano Marzorati). Nelle pagine che seguono non troverete il Dylan Dog di oggi ma quello antiborghese e spregiudicato delle origini, che in ogni albo aveva un amore e un dolore (delle sue clienti, tra l'altro, s'innamorava eccome, altro che

phen King (con *Daisy & Queen*, n. 201, che riprende *Misery non deve morire*, o *Accadde domani*, n. 40, versione a fumetti de *La zona morta*)?

Il Dylan scelto da «Antarès» è quello più metafisico, che si muove con disinvoltura tra gli stati dell'Essere, considerando ugualmente “concreti” e “veri” tanto il piano dimensionale che si schiude in un retrobottega o in un vicolo cieco (non è forse vero che l'*Aleph* può trovarsi ovunque, anche in un sottoscala?), quanto le noiose e prosaiche vie di Londra. È quello che crede nel destino, che ne ascolta la chiamata e prova a decifrarne le tracce, che dà credito ai sogni, non vedendoli come il ricettacolo inconscio di tutte le immondizie diurne ma come luoghi nei quali si possono fare

quella concreta, fatta di cose e persone. Un eroe che non “condivide” sui *social network* le proprie esperienze ma le affida, armato di penna d'oca e calamaio, alle pagine ingiallite di un diario, al baluginio di una vecchia lampada. E nemmeno è infatuato dalle armi: usa una vecchia pistola, di volta in volta lanciatagli da Groucho, inseparabile Sancho Panza nelle sue esplorazioni dell'Ignoto. L'ha trovata, giovanissimo, in una grotta esplorata in un'invincibile estate lontana, assieme a uno dei suoi amori perduti, l'indimenticabile Marina Kimball de *Il lungo addio*.

Dylan è nemico delle verità assolute, dei dogmatismi, dei sacerdoti laici, è un eroe del dubbio, ai giudizi lapidari preferisce solitarie meditazioni, spesso accompagnate dal suo clarinetto e dal *Trillo del Diavolo* di Tartini. Risolve i suoi “casi” non affidandosi alle prove del Dna o a tecnologie avanzate ma arrendendosi al suo proverbiale “quinto senso e mezzo”, che gli trasmette fulminei colpi di genio, spesso mentre sta costruendo il leggendario galeone che troneggia sulla sua scrivania. Un modellino che, a distanza di tanti anni, non ha mai completato.

È un antieroe, insomma, le cui indagini, come già ricordato, affrontano tutte le questioni cruciali della modernità: dalla prepotenza della burocrazia al rapporto con la diversità, dal potere della tecnica alla politica politicante, spesso ritratta in modo spietato, dalla salvaguardia del patrimonio naturale di fronte all'industrializzazione selvaggia ai pericoli connessi alla scienza, dalla critica dei totalitarismi a quella dei *mass media*.

Ebbene, a questo DD «Antarès» dedica il suo sedicesimo fascicolo, immortalando un *character* epocale, sia nelle sue debolezze sia nelle sue qualità – che spesso, come accade nel caso di destini particolarmente interessanti, coincidono. Mi auguro che i lettori possano ritrovare un po' di loro stessi nelle pagine che seguono, sentendosi meno soli, in compagnia di un Indagatore dell'Incubo che riusci in un'impresa senza pari: aprire faglie nella nostra realtà, permettendo a qualcos'Altro di entrare nelle nostre vite, arricchendole e forzando la prigione che non ha muri (come disse una volta un dimenticato dadaista francese) della quotidianità.

Milano, febbraio 2020  
Andrea Scarabelli

## NON C'È LETTORE CHE NON RICORDI LA PRIMA VOLTA CHE GIUNSE AL 7 DI CRAVEN ROAD.

algido *playboy* “machista”, come si dice spesso); il Dylan che si confronta con la Morte, che legge tra le pieghe del reale in cerca di qualcos'Altro. Sia quello de *Il lungo addio* (n. 74) e del già citato *Johnny Freak* (n. 81), sia quello più truculento dei primi albi, ma anche il personaggio che ha fatto scoprire ai suoi lettori la letteratura *weird* e fantastica, gotica e poliziesca (senza dimenticare i Grandi Classici, ovviamente), soprattutto nei suoi indimenticabili *Almanacchi della Paura*. Inutile negarlo: quando la cultura “alta” si trova di fronte a universi come quello dei fumetti, spesso la reazione non va oltre un sorriso di scherno. I fumetti come letteratura di serie b, svago per adolescenti ritardati o adulti rimasti bambini... Forse potrà valere per altri prodotti del genere, ma come giudicare così storie che ripropongono, nelle trame e citazioni, Agatha Christie (i cui *Dieci piccoli indiani* diventano le *Sette anime dannate* del sesto *Speciale* del 1992), Mary Shelley (indimenticabile l'albo n. 77, *L'ultimo uomo sulla Terra*), Edgar Poe (citato, ad esempio, nel n. 7, *La Zona del Crepuscolo*) e Ste-

incontri decisivi, oppure avere anticipazioni di futuri indecifrabili; è il Dylan che ha fatto dell'Inferno non un luogo di dannazione, con tanto di fiamme o ghiaccio, ma un kafkiano e noioso girone burocratico, dove interminabili pratiche vengono passate di reparto in reparto, gestite da impiegati dalle fattezze mostruose (chiunque abbia avuto la sventura di frequentare la pubblica amministrazione ne avrà di certo incontrato qualcuno). Prima di essere politico o socialmente impegnato, il messaggio di questo Investigatore dell'Incubo è anzitutto esistenziale: da quando ha lasciato la polizia e ha cominciato a indagare per conto proprio, ha scoperto che spesso l'orrore non alberga in lontani castelli o lande desolate ma si annida nella quotidianità, dietro la grigia uniforme degli impiegati della City, nascosto dalle tendine delle case londinesi, sotto il paravento di una moralità borghese.

Il Dylan Dog privilegiato da «Antarès» è quello più *retro*, con tutte le sue idiosincrasie, che ha paura di prendere l'aereo e non usa il cellulare, alle email preferisce le lettere, alla realtà virtuale

PAOLO MATHLOUTHI

# PANDEMONIO SCLAVIANO

\*\*\*

*Non puoi sapere nulla della saggezza  
se prima non hai sperimentato le tenebre.*  
(Hermann Hesse)

«**S**e guardi a lungo nel buio, c'è sempre qualcosa», ammoniva William Butler Yeats. È "qualcosa" di misterioso, sfuggente, indecifrabile, che da bambini, prima di coricarci, ci spinge a sbirciare sotto il letto o nell'armadio, atterriti ma nello stesso tempo irresistibilmente attratti da quelle forze che, al di là di ogni rassicurante certezza razionale o materno ammonimento, popolano il sonno di incubi. L'oscurità cela un misterioso richiamo; più è profonda, impenetrabile e disperante, più ci avvince: è una danza macabra, una ritmica insistente iniziazione sciamanica, un'inesausta caccia alla ricerca di quel luogo dell'anima in cui si sono rifugiate le nostre ossessioni ancestrali. Siamo consapevoli dei rischi che ogni evocazione porta con sé, eppure non possiamo esimerci dal prestare orecchio ai bisbigli sussurrati dalle tenebre. S'impadronisce di noi una paura senza nome, che ci portiamo dietro e dentro da quando, per la prima volta, abbiamo teso le nostre fiaccole fuori dalla grotta ad illuminare la notte affollata di spettri. Ci prende alla gola il terrore panico del mostro, dell'informe, l'Orco che emerge dal nulla e invade il nostro piccolo cerchio di luce per ghermirci e divorarci.

È a quest'archetipo, mutuato dai grandi classici della letteratura gotica, che, con la consumata abilità del narratore di razza, Tiziano Sclavi ha fatto appello per dar vita al suo celebre *alter ego* Dylan Dog. Coloro che non credono ai fantasmi, ai vampiri, agli zombie ed ai lupi mannari, gli scettici che, per miopia o semplice pigrizia intellettuale, immemori della lezione shakespeariana, non sono disposti a concedere al sovrannaturale lo spazio che gli spetta in questo nostro vasto e strano mondo, arricceranno certamente il naso, trovando forse un po' fuori luogo la definizione di Indagatore dell'Incubo con cui l'ex agente di Scotland Yard ama farsi apostrofare, non senza un pizzico di malcelato autocompiacimento.

Strizzandoci l'occhio tra una pagina e l'altra sembra suggerirci, sornione, che nulla è più pericoloso di ciò a cui, per quieto vivere, si decide di non credere. A mio parere, dietro agli atteggiamenti smagati ed antiretorici del nostro eroe si cela in realtà molto più di quanto riveli una lettura superficiale. Non si può uccidere la Paura, ammonisce attraverso di lui Sclavi. Anzi, è proprio il fascino perverso che essa esercita sul suo eroe a cacciarlo in avventure in cui Jack lo Squartatore farebbe la figura dell'allegro chirurgo. Affrontarla a viso aperto, qualunque sia la forma che di volta in volta essa assume, fissarla sulla carta, imbrigliarla nei tratti del disegno è il

solo modo che l'artista pavese conosce per esorcizzarla e, quindi, renderla sopportabile.

Come spiega con dovizia di particolari e profluvio di dotte citazioni Roberto Curti in un suo celebre saggio, l'horror trae linfa vitale dalla dicotomia tra sacro e profano, in una rete di metafore, negazioni, inversioni farsesche, rovesciamenti dialettici. Dall'arte alla letteratura, dal cinema alla *graphic novel*, la raffigurazione dell'Orrore è inestricabilmente connessa al dato religioso. È epifania del Sacro, simboleggia un'irruzione del numinoso entro i ben delimitati confini logici del mondo manifesto. «Il punto di partenza» scrive Curti, «è quello di una trascendenza, una deviazione dai sentieri della normalità che squarcia le apparenze dell'esperienza fenomenica»<sup>1</sup>. Dylan Dog obbedisce a questa logica in modo, direi, quasi canonico. Offrendosi quale valvola di sfogo ad un impulso represso della spiritualità, il fumetto sclaviano diventa rapsodia pagana, soglia magica attraverso cui le forze primordiali conculcate dalla Ragione sono lasciate libere di agire ed il lettore si accosta alla pagina disegnata quasi fosse un rito di palingenesi immanente. Passando da un'avventura all'altra, si addentra nelle oscure regioni dell'anima come nel folto di una foresta dove streghe, mostri, spettri e demoni tengono corte e da essa riemerge infine rinnovato, trasfigurato, sperimentando una libertà altrimenti

ti negata, quella dell'Immaginazione, «un sogno bellissimo e terribile» in cui gioia e terrore convivono.

Lungi dall'essere derubricato a semplice fenomeno di costume, come vorrebbe la cultura dominante, con Tiziano Sclavi il fumetto diventa qualcosa di più articolato e complesso, si fa carico di quella vocazione all'Impossibile che, secondo Malraux, è il compito ultimo della grande letteratura. Esiste una vasta zona d'ombra nella Realtà, dove solo le arti possono penetrare, non certo per rischiararla, ma al fine di percepire la vastità del buio che ci stringe d'assedio appena oltrepassata la soglia. Quanto più intensa è la luce, tanto più lugubri sono le ombre che proietta sul muro. Sclavi affida al suo eroe il gravoso compito di

sodio popolano le sue pagine non sono angoscianti orpelli scenografici, pupazzi putrescenti privi di volontà autonoma, come nei film di George Romero e John Carpenter, ai quali pure il fumettista pavese rende ossequioso omaggio. Al contrario, sono animati da uno slancio vitale ancorché satanico, si relazionano ai vivi, influenzano le loro decisioni ma soprattutto, come il teschio di Yorick nelle mani di Amleto, rappresentano la proiezione plastica del *memento mori*. Il morto vivente riporta alla luce ciò che abbiamo occultato nel profondo della terra ed esorcizzato tramite i conforti religiosi, e ci costringe a posare lo sguardo su quello che inevitabilmente saremo. Questo Golem, che ci bracca con rabbiosa determinazione e desidera nutrirsi

una Salvezza dalla quale è bandita ogni prospettiva escatologica. Nelle avventure ultraterrene di Dylan Dog, all'uomo non è concessa una seconda opportunità dopo il trapasso, egli è solo uno stadio intermedio in vista della decomposizione, perché nessun Verbo è mai intervenuto a suggellare nuovamente il patto con Dio infranto dal peccato originale. Ci piaccia o meno, siamo prigionieri dell'Alidiquà, forse la condizione più ossessiva e claustrofobica mai contemplata dalla letteratura del Fantastico. Se il Cielo è vuoto, il nostro mondo non può essere altro che un Inferno. Quella di Sclavi è una vera e propria *opera al nero*, una trasvalutazione dei valori di cui l'Arcano Incantatore è supremo testimone e giuridice inappellabile.

Xabaras, Azazelo, Bertrand Lewis Phagor: molti sono i nomi di chiara ascendenza letteraria dei quali Lucifero si serve, con i relativi travestimenti, per fare capolino tra le pagine sclaviane. Preoccupato della sorte del suo figlio degenerare Dylan Dog – che, invece di agire con il favore della cara, vecchia, dolce complice ombra, ha deciso di combatterla, procurando non pochi grattacapi all'ansioso padre –, l'Oscuro Sire si rivolge spesso all'Indagatore dell'Incubo, non disdegnando perfino il suo aiuto contro gli umani che, sapendone sempre una più del Diavolo, lo invocano per avere fama e fortuna e poi, all'ultimo, cercano di fargliela in barba, sottraendosi ai vincoli del patto<sup>2</sup>. Sarabande circensi di gatti parlanti, nani, ballerine ed esseri deformi a far da corteo, in un rutilante e colorito caravanserraglio che ricorda da vicino i quadri di Hieronymus Bosch o le attrazioni di un *freak show* ottocentesco, nella rappresentazione sclaviana del demoniaco, che come un fiume carsico attraversa tutta la saga, si palesa una nota burlesca, autoironica, priva di risvolti tragici, per la quale il disegnatore deve di sicuro più a Lewis e Bulgakov che a Milton.

Per Sclavi, raccontare il diabolico – ciò che, per diverse ragioni, culturali e ideologiche, il pensiero dominante ritiene incarnazione del Male Assoluto – significa operare per contrasti, propiziare contaminazioni, muoversi tra polarità opposte. Con accenni più o meno discreti e velati riferimenti, il fumettista lascia trapelare una certa indulgenza per quello che William Blake avrebbe chiamato «il partito dei sostenitori inconsapevoli del DemONIO». Il Nemico è sì *As Sheitan*, l'Avversario che la società civile ha

# « IL FUMETTO SCLAVIANO È UNA RAPSODIA PAGANA, SOGLIA MAGICA ATTRAVERSO CUI LE FORZE PRIMORDIALI CONCULCATE DALLA RAGIONE SONO LASCIATE LIBERE DI AGIRE.

misurarsi con queste due verità che si spartiscono il mondo, la luce e le tenebre, facendo i conti con entrambe, provando a capire se la vita è illuminata da un disegno superiore o non è piuttosto un vorticoso precipitare nell'abisso. Si avverte, sottotraccia, l'urgenza d'interrogativi metafisici legati al senso stesso dell'esistenza, la risposta ai quali non è necessariamente la più rassicurante e scontata.

Non stupisce quindi che, nella commistione di generi, toni e registri stilistici propria del fumetto, Sclavi deleghi per contrasto l'incombenza d'interpellare l'Indagatore dell'Incubo (e, attraverso lui, noi tutti) circa il tabù più esorcizzato dalla Modernità, vale a dire quello della Morte, proprio agli zombie. I cadaveri redivivi che fin dal primo epi-

delle nostre carni, è l'immagine più emblematica della fallibilità della resurrezione: scherzo di Natura non sottoposto alla tirannia del Tempo, pur decadendo permane eternamente uguale a se stesso, a cavallo tra Vita e Morte. È un'iperbole esistenziale, un paradosso.

Anima tormentata e personalità disseminata di aculei come poche altre, Tiziano Sclavi mette in scena, nei suoi albi, una desacralizzazione totalizzante e senza sotterfugi del momento estremo, pur senza mai rinunciare ad un registro linguistico apparentemente disimpegnato e leggero che, lungi dall'essere denigratorio, enfatizza al contrario il messaggio subliminale. Attraverso la figura del *revenant* opera un rovesciamento dialettico dell'interpretazione cristiana di

esorcizzato e ricacciato nell'oscurità, ma anche l'Accusatore, a cui è possibile dar voce solo relegandolo alla devianza, perché irriducibile al dogma<sup>3</sup>. Come i Romantici prima di lui, Sclavi sembra interrogarsi sulla natura di Dio, sul merito del suo agire e sulla fallacia delle sue decisioni. Dietro lo spettacolo desolante di una vita organizzata secondo ritmi brutali e spersonalizzanti, dove l'esperienza umana è segnata, come si è visto, dalla caducità del corpo e dalla malattia, Dio cela il proprio volto dispotico e le sue leggi altro non sono che ordini menzogneri, gabbie morali imposte sulle verità libere della Natura e sulla volontà degli esseri umani, attraverso le quali esercita la propria tirannia.

impenitente sulla scia di Camus e Stirner, gli assegna. È al Ribelle, infatti, che Sclavi attribuisce non solo la proiezione plastica dei nostri desideri inconfessati (Xabaras inocula un siero che conferisce l'immortalità), ma anche alcune delle sue battute più efficaci, attraverso le quali opera, secondo i dettami della migliore letteratura del Fantastico, una sorta di riscrittura del Vero, un ribaltamento prospettico della Realtà con cui forza i lacci della narrazione e del divenire. Che ci spaventi o ci irretisca, nelle avventure di Dylan Dog il Diavolo di certo non ci annoia. «Mentre il nostro avversario ormai si disinteressa della sua stessa creazione» tiene a puntualizzare un suo emissario nel celeberrimo episo-

scerne l'autorità, rispettando le regole del gioco da lui stabilite e celando la propria mostruosità dietro sembianze umane. Sceglie, come Cristo, di farsi uomo tra gli uomini e perpetrare la propria battaglia contro il Creatore non già in campo aperto, bensì attraverso un'influenza indiretta sulla più privilegiata tra le creature di Dio, la sola alla quale il Signore abbia concesso il viatico della Salvezza attraverso il pentimento. Se il Padre celeste, asserragliato secondo Byron nella sua vertiginosa e inespugnabile onnipotenza, pare sordo alle tribolazioni degli uomini, l'Angelo Caduto ne parla con sofferita partecipazione perché conosce il destino degli esseri umani: lui per primo si era trovato innanzi alla necessità di dover scegliere tra la cieca obbedienza e la libertà e, come Adamo, aveva optato per orgoglio in favore della seconda, sperimentando poi il dolore insito nella consapevolezza che scaturisce dall'esercizio del libero arbitrio. Quando Dylan Dog ne incrocia i passi, troviamo sempre Lucifero con il naso ben piantato nella terra, intento ad assaporare ogni sensazione che l'uomo è stato creato per provare, dedito a consigliare, spronare e mettere alla prova gli individui affinché diano il meglio di loro stessi attingendo alla scintilla divina che li anima, traendo da ciò legittima soddisfazione, proposito che è deciso a perseguire con ostinazione davvero diabolica, anche a costo di dover far leva sulle loro debolezze. Il tutto, si badi, senza mai giudicarli, nonostante le loro maledette imperfezioni, decisamente troppo umane. Vi sembra impossibile? Nella *Wunderkammer* creata da Tiziano Sclavi tutto può accadere, basta crederci. Entrate pure, ma lo farete a vostro rischio e pericolo...

# « L'OSCURITÀ CELA UN MISTERIOSO RICHIAMO; PIÙ È PROFONDA, IMPENETRABILE E DISPERANTE, PIÙ CI AVVINCE: È COME UNA DANZA MACABRA, UNA RITMICA INIZIAZIONE SCIAMANICA.

Se creazioni di Dio sono il dolore e la morte, se ciò che è definito Bene è soltanto ciò che è imposto, l'ordine e le consuetudini costituite, allora è nel suo contrario la Ragione, è nel suo contrario il luogo della felicità e della libertà, giacché il Male diviene negazione vitalistica di un Bene spietato, falso e ingannevole. In questa inversione semantica risiede il fascino profondo della rivolta di Lucifero che, da Goethe a Thomas Mann, ha infiammato la fantasia di generazioni di scrittori: assaltare il trono celeste, conquistare la fonte della vita per guadagnare un nuovo ordine alle cose e ristabilire la verità contro le menzogne di Dio è il compito che l'artista pavese, ateo

dio *Storia di un povero diavolo* (n. 86), «il Principe delle Tenebre ha sempre a cuore il destino della razza umana». In questa frase riecheggia il «*Satana sum et nihil humanum a me alienum puto*» che troviamo in Dostoevskij.

L'infernale commesso viaggiatore che tanto assomiglia a Voland sottolinea sardonico che «Satana non è poi così malvagio come lo dipinge la propaganda della concorrenza». Accantonati i propositi di bellicosa rivalsa nei confronti del tiranno celeste, in Sclavi il Diavolo pare aver rinunciato alla scalata al cielo e, deposte le armi, dissimulata la *hybris* titanica che lo aveva indotto a muovere guerra all'Altissimo, finge di ricono-

## NOTE

1. Roberto Curti, *Demoni e Dèi. Dio, il Diavolo, la religione nel cinema horror americano*, Lindau, Torino 2009, p. 8.

2. Nel duplice episodio *Xabaras!* e *Nel nome del padre* (nn. 241-242), apparso per festeggiare il suo ventesimo compleanno, scopriamo che Dylan Dog può vantare nientemeno che una discendenza luciferina.

3. Sul tema mi permetto di rimandare al mio *A scuola di libertà da Lucifero, l'ultimo degli umanisti*, in «Terra Insubre», n. 59, 2011.

ENRICO PETRUCCI

# LUNGI ADDII

\*\*\*

Il 27 ottobre 1992 arriva nelle edicole il numero 74 di «Dylan Dog», *Il lungo addio*, sceneggiatura di Tiziano Sclavi su soggetto di Mauro Marcheselli. Giunto al sesto anno di pubblicazione, l'Indagatore dell'Incubo è ormai una realtà consolidata e già da un paio d'anni supera nelle vendite «Tex», il fratello maggiore di casa Bonelli. Eppure, nonostante le duecentomila copie, non ha raggiunto l'apice del successo commerciale né la definitiva consacrazione nell'immaginario collettivo. Nel mezzo del percorso che lo porterà nel pantheon culturale italiano si colloca, quasi come linea spartiacque, quel numero 74, con la sua storia dedicata all'altra metà del cielo, come si legge ne *Il club dell'orrore* che apre il fumetto.

A distinguersi è già la copertina, dai toni decisamente metafisici, realizzata da Angelo Stano: Dylan Dog e la sua consueta "fidanzata del mese", Marina Kimball, una delle poche di cui i lettori impareranno a ricordare il nome, volteggiano nello spazio interstellare con le mani che quasi si sfiorano, cercando invano di afferrarsi. A far loro compagnia troviamo una ruota panoramica che, isolata dal contesto, sembra ricordare le stazioni orbitanti di *2001: Odissea nello Spazio* e, soprattutto, di *Solaris* di Andrej Tarkovskij. A completare il tutto, vecchie auto americane in orbita assieme a satelliti artificiali.

Prima de *Il lungo addio*, «Dylan Dog» era un successo da duecentomila copie, ma in qualche modo già superstite di se stesso. Campione di vendite lo era già alla fine degli anni Ottanta – un successo che aveva portato al boom del fumetto hor-

ror da edicola, con a capofila la rivista «Splatter» della ACME, pubblicata dal 1989 al 1991. Filone che non tardò ad attirare le ire dei benpensanti, visto che nel 1990 «Splatter» e altri periodici furono vittime di un'interrogazione parlamentare della deputata DC Silvia Costa. L'Indagatore dell'Incubo fu escluso dall'interrogazione, rimanendo comunque nell'ombra, come mandante "colto" del fenomeno. La giornalista di «Repubblica» Marina Garbesi, il 19 ottobre 1990, scrisse in un pezzo dal titolo *Horror vietato ai minori. Deputati contro i sado-fumetti*: «Un'altra rivista del genere sado-demoniaco, ma più soft e più colto (ha scansato la crociata dei quarantatré onorevoli) è *Dylan Dog*, duecentomila copie. Insegna: è inutile andare a cercare lontano: la paura è dentro di noi».

Le ire democristiane non scalfirono il successo di «Dylan Dog», che continuò ad aumentare le tirature. Se nell'aprile 1990, su *Storia di nessuno* (n. 43), si strillava in copertina: «Una tiratura da far paura! 185.000 copie!», il fumetto avrebbe superato le duecentomila copie nei mesi successivi, toccando l'apice nel 1993: 530.000 esemplari (come dichiarato da Marcheselli, intervistato per il trentennale del fumetto su *Badtaste.it*). Assieme al boom commerciale, inizia il tratto finale del percorso di DD verso la consacrazione nell'immaginario collettivo italiano. Finché, quasi trent'anni dopo quel "sado-demoniaco", lo stesso quotidiano può dedicare giornate consecutive di paginate alle anteprime dylandoghiane e il suo attuale curatore, Roberto Recchioni, può presentare il numero 400 a *Unomattina* o su Sky News 24. Certo,

tra il 1989 e il 1990 c'era già stati minimali riscontri positivi sulla stampa, ma rimanevano al livello di curiosità da terza pagina o pezzi sui "giovani d'oggi", non lanci stampa da *bestseller*.

Il boom che Dylan Dog avrebbe conosciuto a partire dal 1993 sembrava impensabile, visto che la formula dell'Indagatore dell'Incubo sembrava aver raggiunto i suoi limiti. In quel periodo Tiziano Sclavi iniziò a mettere in testa alla rubrica d'apertura dell'albo, *Il club dell'orrore*, un sonoro *Nun ce rompete*, dedicato a quel pubblico sempre più esigente che lamentava il troppo successo, i gadget, la qualità delle storie, le citazioni e ispirazioni che forse sconfinavano nel plagio (alle quali fece rispondere per interposta persona un certo William Shakespeare). Non che fossero mancati numeri memorabili a ridosso de *Il lungo addio*. Ad esempio, *Caccia alle streghe* (n. 69), del giugno 1992, era un meta-fumetto in cui Sclavi ironizzava proprio sui "censori" e sulle loro cacce alle streghe in parlamento, mentre pochi mesi dopo *Il lungo addio* sarebbe giunto, sempre su soggetto di Marcheselli, un altro albo destinato a diventare di culto, *Johnny Freak* (n. 81).

Ma, a livello d'immaginario collettivo, per l'Indagatore dell'Incubo tutto sembra iniziare proprio dopo *Il lungo addio*. Nel febbraio 1993, la rivista «Max» mette in copertina proprio *lui*. Il mensile, già famoso per i suoi calendari, al posto della consueta star del cinema, rockstar o top-model sceglie un personaggio immaginario, un anno prima del film *Dellamorte Dellamore*, diretto da Michele Soavi, che sull'onda del successo del fumetto ne propone una sorta di genesi al-

ternativa. Tratto da un romanzo di Sclavi del 1983, pubblicato solo nel '91 da un editore minore, vede nei panni del protagonista Francesco Dellamorte Rupert Everett, l'attore britannico su cui il disegnatore Claudio Villa aveva modellato Dylan, su indicazione di Sclavi.

Ma se con il cinema il rapporto di Dylan rimarrà eufemisticamente complicato, il riscontro più grande lo troverà, indirettamente, nel mondo della musica. Nel luglio 1995 il terzo album degli 883, *La donna, il sogno & il grande incubo*, omaggia Dylan Dog in copertina e libretto. Il video del quarto singolo, *Il grande incubo*, vede Max Pezzali catapultato in un fumetto dell'orrore. Segue il quinto singolo, *Ti sento vivere*, il cui testo si vuole ispirato proprio a *Il lungo addio*. A settembre è il turno di Claudio Baglioni, che nel suo album *Io sono qui* lo mette in rima con Van Gogh. Non è un semplice caso: l'anno dopo il cantautore romano, allora quarantacinquenne, duetta con l'Indagatore dell'Incubo sulla copertina di «Tutto». All'interno della rivista musicale troviamo una storia di «Dylan Dog», la prima e unica disegnata da Claudio Villa sul testo de *Le vie dei colori*, canzone dell'album *Io sono qui*: un evento speciale, realizzato in concomitanza con il numero del decennale, *Finché morte non vi separi* (n. 121).

Le nozze mistiche tra Dylan Dog e il mondo della musica italiana vengono consacrate il 1° maggio 1997, quando il palco del concertone di San Giovanni vede affiancata una gigantografia di Dylan Dog al suo clarinetto. Nello stesso periodo, arriva il sigillo di Umberto Eco, che intervista Sclavi e afferma: «Posso leggere la Bibbia, Omero e *Dylan Dog* per giorni e giorni senza annoiarmi». Il semiologo vedrà ricambiata la stima nel gennaio 1998, in *Lassù qualcuno ci chiama* (n. 136): tra i protagonisti c'è un certo Humbert Coe, Eco nel nome e nell'aspetto (curiosamente, nello stesso periodo Sergio Cofferati, allora segretario della CGIL, sdoganerà con il contributo di Bertinotti l'altro grande personaggio bonelliano, Tex Willer).

Nel novembre 1992, ad ogni modo, il vero successo deve ancora arrivare. Ed ecco giungere quell'albo "strano" e romantico, anticipato già due numeri prima, ne *Il club dell'orrore* de *L'ultimo plenilunio*, il primo ad avere un soggetto di Mauro Marcheselli. In apertura de *Il lungo addio*, Sclavi lo presenta quasi come un semplice omaggio alle lettrici: «Mai pubblicazione letteraria raggiunse una

simile percentuale di pubblico femminile. [...] A voi che ogni mese mandate a Dylan centinaia di lettere d'amore. A voi Dylan risponde, con amore, regalando questa storia d'amore». Quasi che *Il lungo addio* fosse una semplice "romanticheria" per conquistare definitivamente una bella fetta di pubblico. Ma il successo dell'albo va ben oltre l'elemento nostalgico-sentimentale.

Certo, il canovaccio del "primo amore d'estate al mare", elemento collettivo che accomuna più generazioni d'italiani, è un ingrediente fondamentale nella formula del successo de *Il lungo addio*. Ma è altrettanto riduttivo derubricarne il successo a semplice mossa commerciale basata sull'età, pensando a un albo che colpisse l'immaginario di quei lettori, adolescenti nel 1986 e diventati adulti sei anni dopo con l'Indagatore dell'Incubo (è questo l'ingrediente del suo successo secondo David Padovani de *Lo Spazio bianco*). Ciononostante, l'idea di «Dylan Dog» come fenomeno trasversale, capace di accompagnare dalla preadolescenza all'età adulta, si trova in diverse interpretazioni, tra cui nello stesso *Il grande incubo*, dove l'estetica dylandoghiana è in qualche modo una metafora (alla maniera degli 883): il sogno/incubo di Pezzali si muove proprio tra la stanza dei giocattoli e la donna sfuggente, con la madre che infine arriva a svegliare il protagonista.

A smentire questa interpretazione è il fatto che *Il lungo addio* abbia retto molto bene alla prova del tempo, sicuramente più dei successi musicali coevi. Un riscontro è dato dalla sua ristampa nell'aprile 2019, in chiusura della breve collana "Il Dylan Dog di Tiziano Sclavi". L'albo è stato apprezzato anche da *millennials* e *youtubers*, ben diversi dai lettori in target di quel novembre 1992, benché nella versione ricolorata si fossero perse le mezzetinte acquarellate dei flashback come le aveva immaginate il disegnatore, Carlo Ambrosini. È un campione minimale, dato che, nonostante lanci stampa e TV, il personaggio sembra non aver riscosso troppo interesse nelle nuove generazioni, ma è comunque una piccola dimostrazione del fatto che i "nuovi lettori" hanno reagito all'albo nello stesso modo dei vecchi, che continuano a tessere le lodi de *Il lungo addio*, sempre in cima alle classifiche dei migliori albi della serie, con altri tre o quattro titoli a contendergli il primo posto. Quando non è in classifica, è perché viene considerato troppo fuori dagli schemi per poter concorrere: di nuovo, troppo romantico.

Eppure, Marcheselli soggettista e Sclavi sceneggiatore daranno vita, oltre al già citato *Johnny Freak*, ad un altro classico, *Finché morte non vi separi* (n. 121), forse ancora più tragico e romantico, che parla di un amore adulto. Rispetto a *Il lungo addio*, però, *Finché morte non vi separi* e la sua Lillie Connolly non hanno retto altrettanto bene alla prova del tempo, nonostante condividano la stessa suggestione onirica. Non solo perché sono arrivati quattro anni dopo, quando l'apice del 1993 aveva iniziato un lento declino. Sebbene il successo del *character design* della rossa Lillie Connolly superi quello della bionda Marina Kimball, Lillie resta una figlia del suo tempo, quando le vicende dell'IRA e di Bobby Sands vivevano ancora nell'immaginario collettivo, nell'idea di un "terrorismo romantico". Non solo si tratta di una traccia storico-politica quasi dimenticata, ma c'è anche minore empatia nei confronti della protagonista, soggetta ad allucinazioni. Infine, la trama ricalca troppo un altro degli amori perduti di Dylan Dog, quello "fuori canone" contenuto nel lungo flashback del primo *crossover* con il detective dell'impossibile Martin Mystère, *Ultima fermata l'incubo* (1992), dove un giovane Dylan indaga su quella che si scoprirà essere una satanista, un po' come la Lillie terrorista dell'IRA, per poi rimanere solo dopo la sua morte. Certo, *Ultima fermata l'incubo* ebbe solo la supervisione di Sclavi, ma il personaggio di Allison Dowell è comunque considerato uno degli "amori storici" dell'Indagatore dell'Incubo.

Al di là delle eventuali scelte di trama e ambientazione, Marina e Lillie restano due eroine romantiche e tragiche degne di un librettista di Puccini, protagoniste di due albi fortemente accomunati da un elemento onirico che prova a farsi metafisico. Per Lillie l'intuizione metafisica resta tale in apertura e chiusura dell'albo: la notte di nozze e il galeone che si assembla fuori dalla finestra, probabile visione del Dylan alcolizzato nel finale. Mentre per Marina *Il lungo addio* riesce a farsi pienamente metafisico. Ed è questo elemento la chiave della fortuna dell'albo; l'assoluta solitudine dei due protagonisti adulti si fa elemento atemporale quando il nero della notte diventa il nero dello spazio, mentre i flashback vivono in una mezzatinta (tecnica usata successivamente da Ambrosini in una storia da lui sceneggiata, quella della fioraia *Marguerite*, che cita in chiusura *2001* di Kubrick). In quella solitudine spaziale l'idillio dei flashback, per

quanto “determinante”, passa in secondo piano. L'amore estivo in riva al mare, che fa tanto “estate italiana”, può fare a meno di spiagge e ombrelloni, diventando anch'esso assoluto.

Il paradigma diviene piuttosto *Solaris* di Tarkovskij, con i fantasmi del passato che rivivono nella stazione spaziale orbitante sull'oceano vivente, appunto, di Solaris. Non la solita “citazione dylandoghiana” più o meno esplicita, a cui Sclavi aveva abituato fin dall'inizio i lettori, come in quel compendio di Hollywood che è *Cagliostro* (con il povero H. P. Lovecraft che noleggia una vecchia Ford T), o il successivo *Memorie dall'invisibile*, dove oltre agli ovvi riferimenti narrativi si passa da Borges ai *Nottambuli* di Hopper, fino al Monsieur Verdoux di Chaplin, per chiudere con *Un giudice* di De André. Si tratta, piuttosto,

tazioni degli elementi di nostalgia, rimpianto, routine, noia e incomunicabilità. È proprio quest'insieme di fattori ad aver portato alla longevità del successo de *Il lungo addio*, sorta di metafisico almanacco dell'orrore del tempo centrato su una relazione. L'incomunicabilità non è certo quella di Antonioni, giocata sull'elemento comico ripetuto che si fa *meme*, come le battute di Groucho – assenti, però, dal volume. È il *nulla* di Marina, che per il giovane Dylan può voler dir tutto o, appunto, niente.

Il rimpianto non è solo nostalgia, ma viene incarnato prepotentemente sin dall'inizio: il ragazzino sull'autostrada deserta, il figlio desiderato e mai avuto di Marina, che nelle fattezze ricorda più Robby, il rivale del giovane Dylan che lei gli preferirà. Entità che si farà gigantesca (come il bambino del rapporto Brenton

glia di quell'estate lontana. Prima c'era stata la prova di coraggio di Dylan, il tuffo da una scogliera per raggiungere il galeone totemico: ne era quasi morto. Poi, il “vorrei morire” del giovane su quella stessa scogliera. E, di nuovo, la giovane Marina, sempre affacciata sull'abisso dopo la precipitosa partenza di Dylan. Infine, il suicidio di Marina adulta, mentre Dylan s'interroga sull'esito di quell'estate, chiedendosi se lui e Marina si fossero detti addio. Un esito indeterminato, come lo sono i ricordi successivi ai momenti perfetti. Il numero si chiude con la versione più consolatoria, ossia i saluti alla stazione – versione ripresa anche in *Saluti da Moonlight* (n. 221) del 2008, che pur con i limiti degli albi di quel periodo (c'è anche una pacifica manifestazione per le occupazioni abitative in cui s'infiltrano dei *black block*), tra una citazione di Keats e l'altra, offre un valido spunto sul tradimento e l'abbandono dei “sogni di gioventù”, ispirato alle vicende di altri villeggianti di Moonlight.

Eppure, l'interrogativo non è solo relativo a quel saluto di fine estate. La stessa natura del viaggio dei due adulti, desiderio espresso da Marina prima di suicidarsi dalla scogliera, resta sfumata. A reggere la sua bara c'è lo stesso pescatore che aveva rianimato il giovane Dylan dopo il tuffo. E Dylan Dog, alla vista della bara, esclama: «Perché piango?... Lo sapevo!... L'ho sempre saputo», quasi che il tragico gesto risalga a venti anni prima e che il matrimonio con Rick e il rimpianto seguente fossero solo la dimostrazione di un inevitabile finale tragico. Il rimpianto di aver sognato una vita di rimpianti, giocando quasi alla maniera noliana di *Inception*.

Un idillio estivo, forse, prodotto solo dai rimorsi che ne sono seguiti, e la cui realtà stessa viene meno. Si compie la domanda di Dylan, al rientro a Craven Road: «Ma quanto tempo ci separa dalla prossima estate?». L'estate come attesa di un momento perfetto, aspirazione che può esistere solo nel ricordo di un momento passato altrettanto perfetto, fosse anche immaginario. Un momento che siamo costretti ad attendere e cercare, come il gatto di Robert A. Heinlein, deciso a farsi aprire tutte le porte, alla ricerca della *Porta sull'estate*, come titola il romanzo omonimo. Un momento poi traslato su un altro piano: continuare a comprare albi, sperando di trovare quella storia perfetta. Se mai ce ne sono state, *Il lungo addio* è tra quelle.

## “IL LUNGO ADDIO” È UN ALBO METAFISICO E ONIRICO COME POCHI ALTRI.

di un paragone implicito. Si vive di fantasmi e di solitudine: nulla meglio dello spazio cosmico costringe a confrontarsi con i fantasmi di quel che è o non è stato. Una comparazione forse *troppo* implicita, cosicché, più che il maestro del cinema russo, in genere per *Il lungo addio* ci si limita a citare Fellini, per l'amarcord tra il balneare e il luna park, o un'ipotetica purezza sentimentale *Nouvelle Vague*, come fanno rispettivamente Recchioni e Michele Nucci nella ristampa del 2019. Sui temi de *Il lungo addio* è sicuramente più esaustiva l'analisi che assemblano gli ignoti redattori di Wikipedia: «L'orrore è rappresentato dagli anni che passano, dal confronto tra il prima e il dopo, dalla giovinezza perduta che non potrà più tornare e dalla distruzione di tutti i sogni adolescenziali».

Metafisica di Tarkovskij a parte, Marcheselli e Sclavi non si limitano a risemantizzare l'elemento nostalgico nel contesto dell'orrore dylandoghiano. Nello spunto del canovaccio nostalgico, dell'amore puro da fumetto adolescenziale e dell'ineluttabilità dello scorrere del tempo che si fa orrore esistenziale, riescono ad accennare a tutte le permu-

in *Solaris*), di modo che il maggiolone di DD diventerà un giocattolo, pur nell'inconsapevolezza dei due protagonisti.

Ma l'orrore non è solo rimpianto e nostalgia: è pure noia della routine. Anche qui, con una duplice chiave di lettura. In uno dei flashback Marina, realisticamente, prefigura le vite di entrambi. Per lei, una vita come moglie e madre a Moonlight, la località balneare; per Dylan, una vita da scapolo impenitente a Londra. Il giovane non può fare a meno di pensare che sia quello l'orrore, mentre nelle vignette seguenti il volto della ragazza invecchia, fino a decomporsi. La scena si svolge su un treno, di fronte a un passaggio a livello, dove attendono Marina e Dylan ormai adulti.

Un gioco di rimandi, in cui il treno è “retoricamente” la giovinezza che se ne va (lo afferma Dylan, mentre Marina gli fa notare che è la sua solita retorica), ben conscia, allo stesso tempo, di quello che sarà il futuro. Forse l'idillio perfetto non esiste nemmeno nei ricordi, a meno di ignorare le conseguenze svelate dal finale. Per Marina, un matrimonio finito male e la scelta estrema del suicidio, che ricalca le aspirazioni tragiche sulla sco-

# OLTRE L'UMANO, AL DI LÀ DEL REALE

\*\*\*

**S**e la metafisica di alcuni numeri di «Dylan Dog» opta per un viaggio a ritroso, altri episodi ci spingono invece in avanti, perlomeno sulla scala evolutiva: lungi infatti dall'essere giunta al termine della corsa, la nostra evoluzione continuerà – se tutto va bene – indefinitamente nel futuro, con esiti che, ovviamente, nessuno può prevedere. Il tema in questione riguarda soprattutto due episodi classici, il nono – *Alfa e Omega* – e il ventitreesimo – *L'isola misteriosa*.

Nel primo un oggetto volante non identificato cade nella campagna inglese: ne esce una creatura angelica, che si accoppia con una ragazza, Amy Irving, dopo averne soggiogato la volontà. I militari intervengono e circondano l'area dell'impatto, ma non prima che Amy e Dylan – che la ragazza ha assunto perché la aiuti a capire quel che le è successo – riescano a introdursi nella zona. Poco a poco emerge la sconvolgente verità: l'oggetto caduto è il primo vero missile lanciato nello spazio dagli esseri umani, una sonda americana partita nel 1953 – quattro anni prima dello Sputnik sovietico – il cui volo è stato mantenuto segreto perché a bordo l'esercito vi aveva piazzato una carica nucleare. Sul velivolo c'era un misterioso passeggero, battezzato Alfa – che poi si rivelerà essere uno scimpanzé –, il quale racconta a Dylan la sua esperienza nel cosmo: «Il satellite, come sai, uscì dall'orbita, e volò verso l'infinito. Puoi immaginarti quello che provavo? Solo, nel vuoto, andando incontro a quella morte così strana, così immensa? No, non puoi, nessuno può.

Quello era il terrore; ciò che io ho seminato qui, oggi, è solo una piccola, ridicola paura [...] ma in quel nulla io riuscii a sopravvivere. Sì. Contro la volontà degli uomini, io vivevo! Senza cibo, senza acqua, senza aria, vivevo. Non so che cosa accadde. Forse i raggi cosmici modificarono la struttura della bomba, forse mi nutrivo di energia, respiravo energia e il mio cervello, lentamente, cominciava a evolversi, a crescere; piano piano, l'angoscia scomparve, mi sentivo bene, molto bene. E capii che il mio viaggio non era senza fine, capii che avevo una meta là, oltre i confini del Sistema solare, in uno di quei luoghi arcani in cui una stella è giunta ai confini della sua evoluzione, è collassata, si è raccolta in un volume ridottissimo e tutto raccoglie in sé».

Al che Dylan esclama sbigottito: «Un buco nero!».

E Alfa continua: «Per me, la luce. Il processo evolutivo della mia mente subì un'accelerazione vertiginosa. In pochi istanti percorsi e assimilai migliaia di anni di storia umana. Una storia di delitti e di morte, con pochi bagliori di vera intelligenza. E andai oltre, imparai l'universo, oltre la materia e il nulla, oltre il tempo e l'eternità. Il mio corpo non esisteva più, o meglio, riassumeva in sé tutti i corpi. Potevo assumere qualsiasi forma e qualsiasi non-forma, avevo raggiunto il punto più alto di evoluzione che un essere vivente possa concepire, ero nella terra dei sogni e là avrei potuto restare, per sempre, in un luogo che non era nessun luogo, e dove la parola "sempre" non aveva significato. Ma ho scelto di torna-

re, proprio per regalare agli uomini una briciola di infinito. [...] Sono tornato pur sapendo che ciò avrebbe significato la morte, per me. [...] E non chiedermi perché, lo capiresti soltanto se avessi fatto il mio stesso viaggio, se avessi visto, là ai confini del cosmo, ciò che ho visto io»<sup>1</sup>.

Un fenomeno analogo, ma di origine più schiettamente aliena, è quello che colpisce l'isola di Egg de *L'isola misteriosa* – un episodio che mescola un gran numero di citazioni, dallo Stephen King di *Creepshow* al racconto di Daniel Keyes *Fiori per Algernon*, da *L'isola del dottor Moreau* di H. G. Wells a *2001: Odissea nello spazio*. Sull'isola cade un misterioso oggetto proveniente dallo spazio, e un contadino del luogo, Stephen – affetto da un forte ritardo mentale – lo trova e lo tocca. Il contatto provoca in lui una trasformazione radicale: «È successo qualcosa di straordinario. La mia mente ora è libera dal male oscuro che l'opprimeva. Ora posso pensare e scrivere in maniera corretta. [...] Ora so entrare nel labirinto della cultura e so anche andare oltre, so uscirne. Sì. Posso andare oltre, molto oltre»<sup>2</sup>.

Alla fine dell'avventura, Dylan commenterà sul suo diario: «In breve, una specie di allucinante epidemia aveva colpito tutti gli uomini e gli animali dell'isola, annullando i confini che da sempre dividono le varie specie, confini non solo intellettuali, ma anche fisici. Erano cadute tutte le barriere della mente e anche del corpo. [...] Cos'era quel qualcosa che, a cominciare da Stephen, aveva sparso il contagio? Viene da pensare al monolito



di 2001: *Odissea nello spazio*: un messaggio, giunto da chissà dove»<sup>3</sup>.

Sebbene provenienti da forze esterne, i cambiamenti evolutivi qui descritti rappresentano un interessante assaggio di ciò che, in un futuro più o meno lontano, l'umanità si troverà ad affrontare, uno sviluppo evolutivo inimmaginabile, ben rappresentato da Aldo Schiavone: «La nostra civiltà ha elaborato, attraverso l'ultimo vertiginoso tratto del suo percorso, strumenti teorici e operativi (di conoscenza e di trasformazione della realtà) tali da averci condotto – anche se facciamo di tutto per non accorgercene – sul bordo estremo di una soglia finora nemmeno concepibile: oltre la quale ci aspetta un passaggio senza precedenti. Una soglia da cui il senso della presenza umana nello spazio e nel tempo, e quindi l'interezza del nostro essere e del nostro cammino, appaiono inondati da una luce mai intravista»<sup>4</sup>.

Per quanto i due episodi sembrano avere una chiave di lettura prettamente fantascientifica, bisogna notare che rientra in gioco, anche in questo contesto, l'aspetto onirico, surreale e spirituale. Mentre, infatti, Alfa dichiara di essere giunto nella «terra del sogno» – che, evidentemente, rappresenta una dimensione più profonda della realtà rispetto a quella comunemente intesa –, nel suo diario Stephen dice di ritenere che l'oggetto caduto dal cielo fosse «un pezzet-

to dell'anima dell'universo». In queste due avventure, insomma, s'intravede il processo di fusione o sintesi – così tipico del movimento surrealista – tra realtà e sogno.

Di surrealista in «Dylan Dog» c'è molto, e non solo negli episodi che più esplicitamente si rifanno a tale corrente – ad esempio *Golconda!*, con le sue “bombette” assassine prese di peso da Magritte e rivestite di un'aura orrorifica, o con l'occhio gigante che se ne va a spasso per Londra in tandem. Come nota Fernand Alquié, «l'attività surrealista sfugge alla retorica. Si sforza di allargare l'esperienza umana, di interpretarla al di fuori dei limiti e dei quadri di uno stretto razionalismo, di prendere, in poche parole, le misure dell'uomo. [...] In ogni caso è in gioco il potere di accedere al mondo del sogno, poiché quest'ultimo appare come il luogo in cui potrebbero essere mantenute le promesse dell'amore e della bellezza nella realtà quotidiana. [...] Non è ancora tempo di parlare di “sintesi” tra il mondo reale e quello del sogno, né della loro unità, ma, come dirà Breton, di “un modo per passare liberamente”, e “come se bastasse premere un bottone”, dall'uno all'altro»<sup>5</sup>.

Il surrealismo come ricerca di un metodo d'indagine alternativo a quello razionale, dunque. Se ci fate caso, la tecnica investigativa adottata da Dylan Dog è proprio il contrario di quella di

Sherlock Holmes: quest'ultimo, infatti, procede escludendo tutte le ipotesi impossibili – di modo che ciò che resta, per quanto improbabile, debba essere la verità –, mentre il primo esclude tutto ciò che è logico, razionale e possibile – in modo che rimanga solo l'incubo, che è appunto il suo mestiere. Il sogno come destinazione dell'incredibile accelerazione evolutiva di Alfa, ma anche come punto di partenza e di arrivo del metodo d'indagine surrealista dylandoghiano. Però, l'apertura verso il mondo onirico non costituisce per l'Old Boy solo una tecnica investigativa, ma anche una filosofia di vita, portando così l'Indagatore dell'Incubo oltre la tradizionale letteratura di genere e riconnettendolo alla grande corrente della letteratura fantastica.

#### NOTE

1. «Dylan Dog», *Alfa e Omega*, n. 9, pp. 87-91.

2. «Dylan Dog», *L'isola misteriosa*, n. 23, pp. 14-15.

3. Ivi, p. 95.

4. Aldo Schiavone, *Storia e destino*, Einaudi, Torino 2007, pp. 4-5.

5. Ferdinand Alquié, *Filosofia del surrealismo*, tr. di Luigi Primitivo Carafa e Giancarlo Bicocchi, Hopefulmonster, Firenze 1986, pp. 26-27.

ANTONIO TENTORI

# DYLAN DOG, DARIO ARGENTO E LA FEMME FATALE

\*\*\*

Disegnato ispirandosi all'attore Rupert Everett, Dylan Dog intreccia nel corso delle sue avventure rapporti intensi e complicati con molte donne. Quelle che ha amato di più sono la misteriosa Morgana (*Morgana*, n. 25), che si rivelerà essere sua madre, la dolce prostituta Bree Daniels (*Memorie dall'invisibile*, n. 19), morta per Aids, l'irruenta irlandese Lillie Connolly (*Finché morte non visepari*, n. 121), legata all'IRA e destinata a morire in prigione, e Marina Kimball (*Il lungo addio*, n. 74), primo amore di Dylan, morta suicida.

Sono amori drammatici, impossibili o immaginari, a volte causa di profondi dolori e smarrimenti esistenziali per l'Indagatore dell'Incubo. Tra lui e le sue donne – quasi sempre clienti e non di rado sia vittime sia crudeli assassine – nasce un'attrazione irresistibile quanto effimera. Non tutte sono condannate a una brutta fine, ma è indubbio che alcune tra le più memorabili partner di DD siano accomunate dalla medesima dimensione di fatalità.

Un'incisiva *femme fatale* è la protagonista di *Profondo Nero* (n. 383), la storia di «Dylan Dog» ideata e scritta da Dario Argento insieme a Stefano Piani e magistralmente disegnata da Corrado Roi.

Le strade dell'Indagatore dell'Incubo e del Maestro della Paura erano destinate a incontrarsi. Fin dai primi numeri di DD, Tiziano Sclavi ha disseminato nel corso delle sue storie omaggi e citazioni che rimandano al cinema di Argento. In *Jack lo squartatore* (n. 2), Dylan e la sua giovane cliente Jane vedono al cinema *L'uccello dalle piume di cristallo*. Ne *Le notti della luna piena* (n. 3), lo strano collegio femminile ricorda quello di *Suspiria*, così come il fi-

nale, che culmina con la distruzione della scuola. In una vignetta de *Gli uccisori* (n. 5) è riconoscibile la figura di Dario Argento. In *Attraverso lo specchio* (n. 10), la Morte si rivela a Dylan come una donna riflessa in uno specchio: come l'analogo finale di *Inferno*. Ne *La regina delle tenebre* (n. 53), la protagonista pronuncia frasi criptiche che rimandano ancora a *Inferno*, e compare un enigmatico signore anziano che ricorda l'architetto Varelli del medesimo film. L'inizio dell'albo *I vampiri* (n. 62), con l'attacco dei corpi speciali al covo di presunti narcotrafficienti, cita *Zombi* di George A. Romero, che Argento ha coprodotto.

Da parte sua, il regista di *Suspiria* ha dichiarato: «L'immaginario che Sclavi ha riversato nella serie e anche l'attenzione che dimostra per i mostri e per i diversi, sono entrambe cose in cui mi riconosco. E poi, nelle sue storie c'è sempre ironia, come nei miei film».

In *Profondo Nero* la misteriosa sparizione della giovane e bella Beatrix s'intreccia con l'antica tradizione dei *whipping boy*, ragazzi cresciuti accanto a coetanei di nobile casata per essere puniti al loro posto quando questi trasgredivano le regole.

La copertina "argentata" del fumetto, oltre a rappresentare un chiaro omaggio al cognome dell'autore, racchiude già un primo riferimento all'opera del regista, mostrando Dylan e una ragazza seminuda circondati da diversi animali. Risulta evidente il rimando non solo alla trilogia zoonomica di Argento (*L'uccello dalle piume di cristallo*, *Il gatto a nove code* e *Quattro mosche di velluto grigio*), ma alla sua intera filmografia, dove gli animali rivestono sempre un ruolo importante. Le citazioni di elementi essenziali del mondo di Argento proseguono con la

mostra fotografica sadomasochista, le cui cupe immagini si associano idealmente alle mostruose sculture della galleria d'arte de *L'uccello dalle piume di cristallo*. In seguito, gli spettatori di un sadico spettacolo hanno il volto celato da maschere animalesche. La relazione tra Beatrix e la sua amica Chasity ricorda rapporti lesbici presenti nei film di Argento, da *Tenebre* a *La terza madre*. Inconfondibili e iconiche le soggettive di qualcuno che segue e controlla Dylan, come i guanti dell'assassino e la scatola contenente armi da taglio. Del tutto argentiano è anche il momento dell'uccisione di Chasity, da sola nella sua abitazione, colmo di raffinata *suspense*. All'interno della bottega del fantastico, dove DD si reca, spiccano il pupazzo di *Profondo rosso*, il manifesto del disco dei Goblin del medesimo film e il poster di *Inferno*.

Lo stile di Argento si distingue nel tratteggio dei principali personaggi, prima fra tutti Beatrix, giovane modella inquieta e inquietante unita in un torbido legame alla nobile e perversa sorellastra Mary Anne, che non esiterà a ucciderla per gelosia. Anche altri personaggi rimandano alle concezioni stilistiche e narrative del regista, dall'anziano paralitico (*Inferno*, *Phenomena*) al complice dell'assassina (*L'uccello dalle piume di cristallo*, *Nonhosonno*), sino alla figura dell'anziana madre di Mary Anne (*Profondo rosso*, *Trauma*).

Nella visionaria storia del regista Dylan deve affrontare la sua parte oscura, abitata da fantasmi e tenebre, nemici invisibili e crudeli che dimorano nella zona d'ombra dell'anima. Un allucinante viaggio nel profondo, al cui termine solo una madre dolente, o forse un fantasma, potrà salvare l'Indagatore dell'Incubo.

# DYLANIATORI DI CELLULOIDE

\*\*\*

**I**l 1987, Actor's Playhouse Baires International (attuale Cinema Ducale), piazza Napoli, Milano, 12-31 ottobre. Esterno giorno: oltre mille persone, giovani e meno giovani, in coda per un posto. Comune denominatore: una copia ciascuno di *Vivono tra noi*, tredicesimo albo del mensile «Dylan Dog», che costituisce il biglietto, il passe-partout per accedere a quel che è *dentro*. Interno illuminato: di quei mille, solo alcuni riescono a entrare, i posti sono poche centinaia, si deve ricorrere a proiezioni multiple fino a notte fonda. Le fioche luci del cine-teatro si spengono. Ha inizio la decima rassegna cinematografica a cura del Citizen Kane's Club, ovvero la prima edizione del Dylan Dog Horror Fest, interamente sponsorizzata dalla Sergio Bonelli Editore e organizzata, diretta e condotta da Stefano Marzorati.

È un primo amore e, come tutti i primi amori, è destinato a imperitura memoria, nonostante quanto detto da Francesco Dellamorte nel 1983 («Il primo amore non conta niente. Quello che conta è l'ultimo»), che i lettori scopriranno però solo nel 1991<sup>1</sup>. Nel 1987 il primo amore è ancora quello buono e porta in dote qualcosa a tutti: alla casa editrice milanese permette di organizzare il primo vero festival e «dare un volto ai lettori»<sup>2</sup> di un fumetto ancora distante dal proprio zenit editoriale (ma già di culto e di buona diffusione sul territorio nazionale), ai suddetti lettori consente di accedere gratuitamente a una rassegna cine-horror di ben tre settimane e alle istituzioni meneghine di annoverare un mega-evento nella propria città, senza sostanzialmente aver mosso un dito. Il primo

amore ha come cerimoniere d'eccezione Dario Argento, graditissimo ospite a sorpresa giunto per presentare al caldo pubblico il documentario *Dario Argento's World of Horror*, diretto da Michele Soavi nel 1985. Soavi, *quel* Soavi, nome e nume tutelare per ciò che è il Fest nel 1987 (oltre al citato doc, in calendario c'è il suo debutto, *Deliria*, 1987, proiettato nella versione integrale inglese), per ciò che il Fest *sarà* negli anni a venire e per ciò che il Fest *lascerà* come eredità imperitura. Segnatevi il suo nome a margine, ci torneremo.

Il programma è fitto, con *double bills* quasi tutte le sere e offerta di genere che spazia dai confini patri (*Zombi 2*, 1979; *Paura nella città dei morti viventi*, 1980; *...e tu vivrai nel terrore! L'aldilà*, 1981; *Aenigma*, 1987, tutti di Lucio Fulci) ai maestri d'Oltreoceano (Tobe Hooper, Wes Craven, David Cronenberg, George A. Romero); dai già classici del brivido (*La notte dei morti viventi* di Romero, 1968; *La cosa* di John Carpenter, 1982) alle anteprime destinate agli assatanati dello *splatter* (*Basket Case* di Frank Henenlotter, 1982; *Sol nel buio* di Jack Sholder, 1982). C'è anche una sezione molto speciale, chiamata «La scelta di Dylan Dog» e composta da cinque titoli: *Re-Animator* di Stuart Gordon (1985), *L'ululato* di Joe Dante (1981), *La casa dalle finestre che ridono* di Pupi Avati (1976), l'australiano *Razorback. Oltre l'urlo del demone* di Russell Mulcahy (1984) e *A Venezia... un dicembre rosso shocking* di Nicolas Roeg (1973). Dylan Dog *sceglie*, dunque, (di)mostrando una passione sconsiderata per la Settima arte dell'orrore. Passione che, in quei primi tredici

numeri, non gli ha certo fatto difetto, riflettendosi in omaggi iconografici (basta pensare a copertina, titolo e sequenze chiave del primo albo, *L'alba dei morti viventi*, ispirato a *Zombi* – in originale, *Dawn of the Dead* – di Romero, 1978), in personaggi ispirati a *characters* di culto (dall'assistente sosia di Groucho Marx al Robert Morley dell'ispettore Bloch, dal Lord H. G. Wells disegnato sulle fattezze di David Niven al rabbino «Woody» Allen che appare nel n. 8, *Il ritorno del mostro*), in ispirazioni drammaturgiche (su tutte, quella che *Morti e sepolti* di Gary Sherman, 1981, esercita sul n. 7, *La zona del crepuscolo* e che *Terminator* di James Cameron, 1984, imprime al n. 12, *Killer!*) e in un diffuso *bric-à-brac* ornamentale che correda gli interni di Craven Road 7, nei cui corridoi hanno la meglio statue dei mostri Universal e sulla cui parete centrale trionfa il manifesto di *The Rocky Horror Picture Show* di Jim Sharman (1975).

Inevitabile, quindi, che la mania di Dylan traci(ne)mi dalle tavole allo schermo, dando vita a un evento che nessun altro fumetto, in Italia, può permettersi. Nemmeno il ben più venduto «Tex Willer», protagonista nel 1988 di un Tex Willer Fest dove Marzorati e Bonelli tentano di virare la formula su pistole e cavalli, con scarso successo (circa duecento spettatori a sera). «Dylan Dog» è già di per sé un evento, pronto a deflagrare su base esponenziale.

1990, Cinema Gloria, Corso Vercelli, Milano, 7-17 maggio. Esterno giorno: almeno duemila persone con in mano copie dell'albo n. 44, *Riflessi di morte*. Interno illuminato: i 1.550 posti disponibili sono

*sold out*, una folla colorata e festante espone vessilli del proprio (anti)eroe disegnato in forma di t-shirts, bandane, spille e toppe. Il foyer è impreziosito da una scenografia creata ad hoc da Sergio Stivaletti – già truccatore visionario di *Phenomena* di Argento (1985) e *Dèmoni* di Lamberto Bava (1985) –, che per l'occasione recluta dalla sua "factory" una sorta di sosia abbigliato a immagine e somiglianza dell'Indagatore dell'Incubo. «Dylan Dog» è diventato un caso editoriale senza precedenti, vende centinaia di migliaia di copie ogni mese e si appresta a vivere la sua stagione aurea nelle due annate successive<sup>3</sup>. Bonelli e Marzorati, dopo tre anni trascorsi a studiare la miglior formula possibile per adattare la kermesse al nuovo

della sua rinomata passione per l'horror e della sua filantropica visione dell'imprenditoria, ma le istituzioni tacciono nuovamente. La politica italiana è terrorizzata dal successo di un fumetto dai contenuti (moderatamente) *splatter*, per cui, più che incentivare l'evento e contribuire alla sua riuscita, rema contro, imbeccando una stampa impegnata a diffamare gli horror fan (e il loro Dylan) a colpi di opinabili e polverose teorie secondo le quali la violenza finzionale indurrebbe un corrispettivo di violenza reale nei fruitori.

Dentro e fuori il Cinema Gloria, però, c'è solo una moltitudine entusiasta al cospetto dei suoi idoli di celluloidi. Torna Dario Argento, appare "Herbert West" Jeffrey Combs, irrompe il visionario

profondo di Michael Crichton (1978) da citarne apertamente un fotogramma in una vignetta; il n. 15, *Canale 666*, cortocircuito cinefumettistico d'autore tra *Videodrome* di David Cronenberg (1983) ed *Essi vivono* di John Carpenter (1988), all'insegna dei poteri coercitivi dei media; il n. 22, *Il tunnel dell'orrore*, omonimo del film di Tobe Hooper (1981), abitato dai mostri Universal e da un *villain* chiamato Clint Callaghan; il n. 26, *Dopo mezzanotte*, con citazioni esplicite da *Fuori orario* di Martin Scorsese (1988); il n. 27, *Ti ho visto morire*, tra lo Stephen King e il Cronenberg de *La zona morta* (1983); l'elenco potrebbe continuare a lungo, tra nuovi personaggi "ammiccanti" (La Kim / Kim Novak del n. 18, *Cagliostro*), ispirazioni narrative (*Blob. Fluido mortale*, 1958, sotteso al n. 20, *Dal profondo*), deformazioni grottesche (il lagomorfo di *Chi ha incastrato Roger Rabbit*, 1988, finisce dritto dritto nel n. 24, *I conigli rosa uccidono*) e semplici atti d'amore (l'apertura del n. 37, *Il sogno della tigre*, omaggia *Arancia meccanica* di Stanley Kubrick, 1971).

Il rapporto tra «Dylan Dog» e il cinema funziona molto bene sul versante *import*, dunque, ma su quello *export* tutto tace. Nessuno si è mai cimentato nell'ardua impresa di un adattamento per lo schermo, a dimostrazione della complessità del fenomeno-Dylan (e della conclamata ritrosia bonelliana nella concessione dei diritti di sfruttamento dei suoi personaggi).

E qui entra in gioco Michele Soavi, *quel* Soavi, nuovamente. Ma facciamo un piccolo passo indietro. Il matrimonio tra l'Indagatore dell'Incubo e l'horror cinematografico è sancito ufficialmente da una pubblicazione a prima vista marginale, eppure di sostanziale importanza. Trattasi de *L'enciclopedia della Paura. Il cinema horror dall'A alla Zeta*, volumetto scritto dagli sceneggiatori Medda-Serra-Vigna, dato alle stampe nel luglio 1989 e contenente un inventario dei principali *topoi* orrorifici cinematografici. Come sottolineato da Tiziano Sclavi in apertura, è una visione "parziale" dei gusti dylaniani: «Mi auguro che siate anche voi del mio parere, magari non condividendo, come è successo a me, alcune posizioni di MS&V (tipo il giudizio positivo su *Hellraiser* o quello parzialmente negativo su *La mosca*). Ma tant'è: ogni testa una sentenza». Eppure, al tempo stesso, è la decisa attestazione di una passione. Ma il valore del fascioletto è anche un altro, riconoscibile *ex post*, e consiste nell'es-

## «» IN FIN DEI CONTI, TUTTA LA PARABOLA DI DYLAN DOG È SCANDITA IDEALMENTE DAI MITICI HORROR FEST.

boom e soddisfare tutti i lettori cinefili, optano per uno spazio decisamente più grande e una benefica contrazione della durata, che da quasi tre settimane scende a dieci giorni. Ancora non basta, per contenere la marea umana assetata di vignette e fotogrammi, ma il salto in avanti è tangibile. Anche perché, nel frattempo, Dylan è stato (solo parzialmente) coinvolto nelle interrogazioni parlamentari a carattere censorio nei confronti del fumetto horror italiano, e questo ha, se possibile, acuito maggiormente l'affezione dei fan alla creatura concepita da Tiziano Sclavi. Nel 1990, inoltre, la circolazione dei film in home video (formato vhs) è cresciuta esponenzialmente, alimentando la ricerca e il reperimento – nonché il fascino – di film fino a quel momento introvabili. Il momento è propizio, insomma, e il Dylan Dog Horror Fest 2 è un *tour de force* di chicche per appassionati, che privilegia la novità al classico adattandosi bene ai suddetti mutati standard di reperimento dei titoli più *vintage*. Il budget è cresciuto molto, Bonelli non bada a spese in virtù

Clive Barker, trionfa "Freddy Krueger" Robert Englund, che presenta alla marea umana la prima italiana di *Nightmare 5. Il mito* (1989). Il Fest, oltre a essere un meeting generazionale sociologicamente rilevante e un grande "termometro pop" in forma di convention – connotata da quanto di più pop possa esserci, ovvero cinema e fumetto –, diventa qualcosa di importante a livello nazionale, una vetrina per titoli inediti in cerca di distributore: *La fattoria maledetta* di David Keith (1987) esce in vhs, *Incubo in corsia* di Brett Leonard (1989) ottiene una ribalta nelle sale. «Dylan Dog» è ormai un sigillo di garanzia da apporre a pellicole horror, una patente rilasciata dal personaggio che più di ogni altro incarna la forza eversiva, iconoclasta, teorica e a tratti anarchica di questo genere cinematografico. Dylan conosce e ama la Settima arte («Pizza e cinema?»<sup>4</sup>), ormai è certo, e tra la prima e la seconda edizione del Fest inanella pubblicazioni con anima cinefila. Su tutte il n. 14, *Fra la vita e la morte*, intriso a tal punto di *Coma*

re allegato all'albo speciale n. 3, *Orrore nero*. In esso appare per la prima volta Francesco Dellamorte, guardiano di cimiteri *sui generis* e alter-ego dell'inquilino di Craven Road. Le porte del versante *export* si schiudono. E riecoci a Soavi.

1992, Palatrussardi, zona Lampugnano, Milano, 23-30 maggio. Esterno giorno: circa diecimila persone vestono a festa, impugnando il n. 68, *Lo spettro del buio*, come chiave d'accesso alla ciclopica struttura fissa. Interno illuminato: gli ottomila posti a sedere sono occupati, c'è gente in piedi, tutto si svolge nel più sano pacifismo, a dispetto di quanto profetizzato da giornali e istituzioni, in servizio permanente di terrorismo psicologico nei confronti di tutto quanto abbia a che fare

to dalle star italiane e internazionali. «Il piacere è tutto loro», di fronte a quelle migliaia di appassionati che assistono alle proiezioni e agli incontri con goliardia e spirito, cinefilia e gioia. Se le edizioni del 1987 e 1990 erano state il primo amore e il matrimonio, questo è certamente il viaggio di nozze tra Dylan e il cinema. La compagnia è assortita: sul palco sfilano e si raccontano, introdotti da *Enter Sandman* dei Metallica, pesi massimi come Wes Craven – che presenta il suo ultimo lavoro, *La casa nera* (1991) –, Bruce Campbell, Lance Henriksen, l'affezionato Robert Englund, Bryan Yuzna e Frank Henenlotter, birra in mano e parole accese per introdurre il neonato *Basket Case 3: The Progeny* (1992). Sullo schermo, tra

re e signori: Rupert Everett»: scende le scale, approdando sul proscenio in un tripudio che trasforma il fumetto in realtà, e la realtà in fumetto, e realtà e fumetto in cinema. Fonte d'ispirazione per Sclavi dopo essere stato visto su schermo in *Another Country. La scelta* (1984), con la sua sola presenza Everett chiude il cerchio del Fest, immortalandolo in una frase banale, ma epocale: «Mi piace molto il personaggio di Dylan Dog. È molto positivo». Non solo. Annuncia l'imminente avvio delle riprese di *Dellamorte Dellamore*, che lo vedrà impersonare proprio il Francesco Dellamorte di *Orrore nero* e dell'omonimo romanzo di Sclavi, da pochi mesi finalmente in libreria. Ecco l'*export*, e a ufficializzarlo non poteva essere che il Fest. Ed ecco Soavi, anche lui al Palatrussardi a confermare che, sì, la regia di *Dellamorte Dellamore* sarà cosa sua.

Più che il versante *import*, come sempre ricco di spunti e riferimenti anche dal 1990 al 1992 (citiamo almeno il n. 66, *Partita con la morte*, rivisitazione nientemeno che de *Il settimo sigillo* di Ingmar Bergman, 1957), a interessare la riflessione sull'asse cinema-DD è ora quello opposto.

*Dellamorte Dellamore* (1994), in verità, non sarà il primo esperimento filmico che guarda esplicitamente all'antieroe bonelliano. Il capofila è da considerarsi *Nero.*, diretto proprio nel 1992 da Giancarlo Soldi su "spartito" letterario di Sclavi, dopo che il primo aveva ripetutamente tentato la via di un adattamento dylaniato ufficiale. All'apparenza la storia di *Nero.* non ha quasi nulla a che vedere con quelle dell'Indagatore dell'Incubo, ma le atmosfere citazioniste e allucinate, grottesche e surreali, richiamano a più riprese quelle del fumetto tanto amato dal regista (che a Sclavi e alla sua creatura dedicherà nel 2015 il documentario *Nessuno siamo perfetti*). Nella messa in scena, inoltre, Dylan Dog trova posto nei continui riferimenti espressi mediante tavole appese alle pareti, un autobus targato 666 e stringhe rosse alle scarpe del protagonista.

Ciò detto, però, *Dellamorte Dellamore* è la prima opera cinematografica dylanoghiana di senso compiuto, a partire dal lettering del titolo di testa con le "A" goticamente protese verso l'alto. Lo è per paradosso – come da consuetudine dylaniata –, dato che l'Inquilino di Craven Road è assente, sostituito dal citato alter-ego Dellamorte. Però, fin dalla fase di scrittura, la pellicola è profondamente intrisa di componenti e stilemi che,

# « SI CHIAMERÀ ANCHE FRANCESCO DELLAMORTE, AVRÀ ABITATO LE PAGINE DI "ORRORE NERO", MA PER IL PUBBLICO È SOLO E SOLTANTO DYLAN DOG, O AL MASSIMO LA SUA ANIMA NERA.

con l'impatto di manifestazioni a tema horror sui giovani. La coreografia anti-stante e sovrastante il palco è imponente: Stivaletti ha fatto le cose in grande, pare di assistere a un concerto d'ipotetici gemelli metal dei Pink Floyd. Bonelli investe più o meno l'equivalente di un milione di euro odierni, il direttore artistico Marzorati è sfinito ancor prima di cominciare. In edicola «Dylan Dog» è a un solo mese dal suddetto record di vendite – ne siamo certi, stabilito proprio con il n. 69, in virtù dell'effetto-Fest – e si impone come riferimento culturale, oltre che come icona pop. Dylan Dog Horror Fest 3 rilancia di conseguenza, diventando un appuntamento ambito anche e soprattutto

gli altri, scorrono i fotogrammi (ancora inediti di *The Resurrected* di Dan O'Bannon (1990), *L'ambulanza* di Larry Cohen (1990), *Hellraiser III* di Anthony Hickox (1992) e *Hiruko the Goblin* di Shinya Tsukamoto (1991).

A un certo punto, però, accade qualcosa d'immenso. Le luci si spengono, lasciando che una nebbia rossastra fuoriesca dalla porticina sovrastante il palco allestita da Stivaletti, per avvolgere l'ospite del momento. *Run of the Deadh Motorbike* risuona nel ventre del Palatrussardi. E appare Dylan. O, meglio, colui sul quale Dylan è stato concepito, a primigenia attestazione di quel cordone ombelicale che lo unisce alla Settima arte. «Signo-

dal romanzo di Sclavi, passano inevitabilmente attraverso Dylan. «Entra in libreria e c'erano pile e pile di questo libro»<sup>5</sup>, afferma la produttrice Tilde Corsi, riferendosi al volume sclaviano recante in copertina l'illustrazione di un Dellamorte pressoché identico a Dylan. Lo sceneggiatore Gianni Romoli rincarava la dose, raccontando come lo script sia stato concepito adattando soltanto la prima parte del romanzo di partenza, opportunamente integrata con una costellazione di battute, situazioni e *topoi* provenienti dall'universo del fumetto bonelliano. Si chiamerà anche Francesco Dellamorte, avrà anche abitato le pagine di *Orrore nero*, ma per il pubblico è solo e soltanto Dylan Dog, o al massimo la sua anima nera ancora preda di fumo e alcol. Del resto, anch'egli guida un maggiolone bianco, è incompiutamente dedito al modellismo (un teschio in vece del galeone: «Finire questo teschio è una delle cose più difficili del mondo»), verso le donne manifesta un sentimentalismo adolescenziale e intrattiene rapporti equidistanti con il Bene e il Male, tra fitti dialoghi con la Morte e palpazioni d'amore puro.

La messa in scena di Soavi, pregna di un immaginario metal kitsch e "tamaro" (l'acme è il "ritornante" in moto da cross), offre abbondanti e ironiche dosi di *splatter* e *gore*, intreccia con abile arte *trash* e virtù pittoriche (il bacio velato, a suo tempo disegnato da Giovanni Fregghieri in *Orrore nero*, cita *Gli amanti* di René Magritte, il Dellamorte che beve al bar guarda a *Il bevitore d'assenzio* di Édouard Manet) e cita con cognizione capisaldi dell'horror di celluloido: il finale con la strada interrotta, oltre che richiamare l'analogo epilogo di *Toby Dammit* di Federico Fellini, ribadisce come il resto del mondo – oltre l'universo finzionale del film e, per estensione, del fumetto (e del Fest) – non esista.

Quel che accade in *Dellamorte Dellamorte* resta in *Dellamorte Dellamore* e finisce con lui. Quel che accade al Dylan Dog Horror Fest è come se, al di fuori del Fest stesso, non avvenisse. Da una parte, il cinema italiano di genere, negli anni Novanta, precipita in una crisi produttiva irreversibile, lasciando al film di Soavi la palma dell'unico adattamento dylaniato degno di nota (faranno eccezione alcuni *fan movies* del terzo millennio, da *Dylan Dog. Il trillo del Diavolo* di Roberto D'Antona, 2012, a *Vittima degli eventi* di Claudio Di Biagio, 2014). Dall'altra, gli enti pubblici si confermano sordi, la-

sciando Bonelli sempre più solo alla guida di un evento troppo grande anche per lui.

1993, di nuovo Palatrussardi, 30 maggio-5 giugno. È il trionfo e il termine, l'apogeo e la tomba del Dylan Dog Horror Fest. L'alchimia è quella dell'edizione precedente, la distanza di un solo anno non ha fiaccato gli entusiasmi, anzi: mentre in edicola continua il *boom*, sul palco si consuma «la Woodstock del cinema dell'orrore», come ben sintetizzato dal mitico produttore Charles Band, giunto alla corte di Bonelli per presentare *Bloodstone* di Ted Nicolau (1993). Stivaletti supera se stesso nelle scenografie, i film presentati sono distinti dall'alto livello qualitativo (*Demoniaca* di Richard Stanley, 1992; *Il ritorno dei morti viventi 3* di Brian Yuzna, 1993; *Ticks. Larve di sangue* di Tony Randel, 1993; *Brain Dead*, 1990, e *Carnosaur*, 1993, di Adam Simon) e gli ospiti, molti dei quali ormai habitués della kermesse, non hanno bisogno di presentazioni: Craven, Soavi, Englund, l'effettista Steve Johnson e il leggendario Tobe Hooper. La Provincia di Milano si accorge dell'evento, ma il suo contributo è sostanzialmente un proforma. Tutto intorno, il silenzio. E quella strada (non ancora) interrotta segna la fine del Dylan Dog Horror Fest.

Ma il fenomeno cine-dylaniato non termina certamente con l'evento. A livello *import*, Dylan ha continuato fino a oggi a incorporare e rielaborare suggestioni cinefile, sebbene in modo sempre più artefatto e disomogeneo. Citazioni, omaggi, riferimenti, appropriazioni (in)debitate più o meno furbe: l'odierna direzione di Roberto Recchioni frulla celluloido e pixel a ogni (scuro)passo ma, in un certo senso, chiude il cerchio con il n. 401, in edicola mentre scriviamo: Dylan ha per nuovo assistente Gnaghi e sfoggia un inizio di barba, esattamente come accadeva al protagonista di *Dellamorte Dellamore* nel finale. Che Dylan e Francesco abbiano finalmente accettato di fondersi in un unico personaggio? Che Soavi avesse ragione fin dall'inizio? Che il cinema abbia ancora una volta avuto la meglio sul fumetto, condizionandone lo "status pop"?

La risposta, probabilmente, non l'avremo mai. E non è certo da cercare Oltreoceano, dove l'unico film ufficiale cui la Sergio Bonelli Editore abbia mai concesso i diritti di sfruttamento del proprio cavallo di razza si è rivelato un fallimentare termometro di quanto l'immaginario dylaniato sia questione esclusivamente italiana. O, quantomeno, europea. Al

di là degli abissali demeriti artistici, infatti, *Dylan Dog. Il film* di Kevin Munroe (2011) non possiede l'anima della creatura sclaviana. Involucro vuoto, *pot-pourri* di mostri e categorie horror per principianti (ci sono zombi, vampiri, licantropi, demoni...), catalogo di tradimenti imperdonabili (Dylan è un bullo sicuro di sé, possiede un arsenale di armi iper-moderne, a tratti sfiora il super-eroismo) e di stereotipi ridotti a puerili feticci ornamentali (il galeone; il clarinetto; il maggiolone, nero per mancanza di diritti sul bianco; l'assistente, zombi per mancanza di diritti su Groucho; i «Giuda ballerino» e i «Quinto senso e mezzo» sentenziati a casaccio, il latinista Borelli, il vampiro Sclavi!), quello di Munroe è un Dylan finto, post-moderno, patinato e stupidamente ammiccante ai blockbuster del momento. Che sia lo specchio di un personaggio giunto a naturale consunzione e tenuto in vita – su carta – ormai solo dai polmoni artificiali del politicamente corretto?

Anche a questa domanda non abbiamo risposta.

Ma una tesi, in fondo, la si vuole proporre: per quel che Dylan è diventato oggi, l'Horror Fest potrebbe incontrare il beneplacito delle istituzioni e della politica. Di eversivo e "spaventoso", tra quelle pagine pur dense di intrattenimento, nulla è rimasto.

## NOTE

1. Il romanzo di Tiziano Sclavi *Dellamorte Dellamore* è stato scritto nel 1983 e pubblicato per la prima volta nel 1991, da Camunia.

2. Sergio Bonelli, nel documentario *Dylan Dog Horror Fest. Una retrospettiva*, realizzato da Cinema Bis Communication e inserito tra i contenuti extra del dvd di *Dellamorte Dellamore* edito da CG Entertainment (collana CineKult).

3. Il n. 69, *Caccia alle streghe* (giugno 1992), segna il (temporaneo) sorpasso sul best seller bonelliano «Tex Willer», sfiorando il mezzo milione di copie vendute.

4. Con questa frase l'Indagatore dell'Incubo è solito proporre serate "standard" alle proprie clienti (spesso amanti).

5. Dichiarazioni contenute nel documentario *Conversando Dellamore*, inserito tra i contenuti extra del già citato dvd di *Dellamorte Dellamore*.

# I VOLTI FEMMINILI DELLA TENEBRA

\*\*\*

**N**on ricordo quando “incontrai” per la prima volta «Dylan Dog». Sicuramente ne sfogliai qualche pagina verso la fine della scuola media, ma solo intorno ai sedici anni, ad esempio, scoprii che dell’Indagatore dell’incubo esistevano anche storie a colori (nonché diari scolastici che le riproducevano).

Gli episodi della lunga e fortunata serie ideata da Tiziano Sclavi sono analizzabili da molteplici prospettive, tutte interessanti, segno della ricchezza culturale che gli autori hanno saputo infondervi. Una di esse è costituita dalle donne coinvolte nelle indagini di Dylan: la sua ex compagna irlandese Lillie Connolly, presunta terrorista dell’IRA, le amanti occasionali (Bianca, Claire, Jane, Marsha, Nanami, Petulia e chissà quante altre), le *revenantes* in forma di fantasmi, zombie o vampiri<sup>1</sup>... Due storie, però, evidenziano come le donne incontrate da Dylan possano essere sia vittime innocenti, sia sanguinarie carnefici, e talvolta entrambe le cose, oscillando tra quei due estremi ben noti alle mitologie, alla psicoanalisi e al folklore: nell’induismo, il Femminile è Sāti, la Sposa, e Pārsvati, la Terra materna, ma anche Kālī la Scura e Durgā l’Inaccessibile<sup>2</sup>. «Donna Luna: oggi chiara, domani bruna», dice un proverbio sui repentini cambi di umore attribuiti alle donne. La Luna è una, ma nell’antica Grecia ha tre volti divini: Selene, luminosa e «dalle candide braccia»; Artemide, di cui riproduce l’arco nelle fasi crescente e calante; Ecate, patrona delle maghe e dei trivi dove s’incontrano (Ecate Triodites o Trivia)<sup>3</sup>.

Nella storia “dylaniata” *I sei corvi*<sup>4</sup>, Isabel Turner, giovane bruna di «selvaggia bellezza», domestica presso la Torre di Lon-

dra, viene violentata, uccisa e sepolta nel giardino adiacente da sei *Yeoman*, i caratteristici guardiani in divisa rossa detti anche *Beefeaters*, i quali – dice la leggenda –, se cessassero di nutrire i corvi del giardino, causerebbero il crollo della Torre, e con essa della monarchia britannica. “Sei corvi” è il soprannome dato ai sei *Yeoman* dai colleghi per via della loro stretta amicizia, ma ciò che davvero li unisce è questo tremendo segreto. Vengono uccisi, uno dopo l’altro, da un essere con il corpo androgino e con la testa e le ali di corvo. Il mostro si rivelerà una reincarnazione temporanea di Isabel, che si vendica in modo cruento: ghermisce gli uomini e – come si dice facciano i corvi sui cadaveri – col becco strappa loro gli occhi, divorandone poi il cervello. È facile pensare al celebre film di Hitchcock *Gli uccelli* (basato sul racconto di Daphne Du Maurier), e un legame col cinema in effetti c’è: nel film *Ladyhawke* (R. Donner, 1985) la donna interpretata da Michelle Pfeiffer si chiama Isabeau e, vittima del sortilegio di un perfido vescovo, si trasforma in falco.

*I sei corvi* include anche una parodia della famosa poesia *The raven* di Edgar Allan Poe. Una parodia della stessa opera si trova pure in un episodio de *I Simpson*, con Homer nel ruolo dell’amante della defunta Leonora. In un altro episodio della serie animata di Matt Groening, il bigotto Ned Flanders si entusiasma in modo isterico vedendo che la sua potenziale nuova casa è arredata con tende viola scuro; ebbene, ne *I sei corvi*, lo *Yeoman* vedovo della parodia ha in casa tende color porpora, come quelle de *Il corvo*, e si chiama proprio Ned. Che l’autore del fumetto, Bruno Enna, avesse presente anche la versione “simpsoniana”?

Che avesse voluto mandare a certi “uomini” lo stesso messaggio del Corvo di Poe: *nevermore*, mai più?

Il mostro umano-corvino strappa con il becco gli occhi ai suoi assassini e penetra le loro orbite. È stato notato, evidentemente fin dalla preistoria, che l’occhio umano può somigliare alla vulva. Esiste «un indovinello-barzioletta rimasto nel folklore francese: “Qual è quella cosa umida, con la forma di una barca, col pelo intorno? È l’occhio!”. [...] L’occhio sostituisce la vulva. Nelle incisioni del Magdaleniano si hanno tutti i passaggi che dimostrano come l’immagine di un occhio sia stata a poco a poco sostituita nel rituale a quella della vulva. Nella mitologia indiana un dio ebbe, per maledizione, il corpo ricoperto di vulve. Successivamente, queste vulve furono trasformate in altrettanti occhi»<sup>5</sup>. In modo analogo, secondo la psicoanalisi, sognare di «avere qualcosa conficcato nell’occhio corrisponde simbolicamente al coito»<sup>6</sup>. La vendetta di Isabel è dunque un sanguinoso contrappasso. Anche il suo cognome, Turner, anagramma di *return*, allude al ritorno: ciò che le è stato fatto ora *torna* sui colpevoli tramite lei stessa. Il “branco” ha ottenebrato la sua vita e poi gliel’ha tolta; lei, prima di ucciderli, toglie loro la vista: li getta nelle tenebre. La sua azione è crudele, ma nasce da una sofferenza intima. Isabel è dunque una vittima che diventa carnefice a causa della crudeltà altrui.

Diverso è il caso della protagonista negativa de *La strega di Brentford* (n. 194), probabilmente una delle storie più “femminili” di «Dylan Dog». Quasi tutti i potenziali assassini sono donne: Deanna, moglie di Russell Dyxon, uno dei tre

ricercatori scomparsi nel bosco di Brentford, dove gli abitanti della cittadina credono agisca da più di due secoli la strega Sybil Warwick; Jennifer, madre di Albert Crowe, il secondo ricercatore<sup>7</sup>; Roxanne Manning, sorella della terza ricercatrice del gruppo, Susan. *La strega di Brentford* è ispirato a *The Blair Witch Project* (D. Myrick e E. Sánchez, 1999): ciò viene esplicitato nell'anteprima, ma il titolo del film è citato anche all'interno della vicenda; nel corso della lettura, tuttavia, emerge anche la presenza di *Profondo Rosso*. Del capolavoro di Dario Argento<sup>8</sup> vengono ripresi l'occhio che osserva nascosto nel buio e la mano che indossa il guanto di pelle; Dylan Dog, infine, guardando il filmato dei tre studiosi scomparsi, cita la frase chiave di Marc Daly: «Ho avuto la sensazione che mi fosse passato davanti agli occhi un *flash*, qualcosa d'importante, che non sono riuscito a mettere a fuoco... un particolare importante che non riesce a saltar fuori dal buio».

Salterà fuori a poche pagine dalla fine: le sorelle Manning sono in realtà una sola persona, Susan, che ha ucciso Russell e Albert e, per sfuggire alla legge, ha assunto le sembianze della sorellastra Roxanne, residente negli USA e dispersa un anno prima in una regata sull'oceano. Da bionda con gli occhi chiari, Susan diventa una bruna con gli occhi scuri e i capelli corti, quasi come la Luna calante, che si fa sempre più oscura e nascosta. Dylan intuisce l'inganno grazie a due vere sorelle: Ellen e Debra Leibnitz, recluse da anni nel manicomio di Brentford. Dopo sessant'anni di mutismo post-traumatico, avendo incontrato da bambine la Strega nel famigerato bosco, una delle due (Ellen) parla e dice a Dylan una frase oscura: «La tenebra ha tanti volti, ma i suoi lineamenti sono sempre gli stessi... bisogna saperli riconoscere!». Anche Susan è una donna dalla mente instabile: «Le streghe esistono» dice la studiosa ai due colleghi, poco prima di ammazzarli, «da tante notti le sento urlare nella mia mente!». Oltre che dalle loro voci, Susan è ossessionata (forse anche in senso erotico) da un volto che ha lineamenti simili ai suoi: è quello di Roxanne, «la donna che avevo sempre sognato di essere, moderna, spregiudicata, disposta a tutto... e con due occhi così scuri che ti ci perdevi dentro».

Anche in Susan, dunque, crudeltà e sofferenza spirituale s'intrecciano: «Io uccido, quindi esisto!» grida, cercando di colpire Dylan, dopo aver ammesso la propria colpevolezza; quando la sua furia si esaurisce, tuttavia, dice tra le lacrime: «Io

esisto... ma non so più chi sono». Analogamente, l'assassina di *Profondo Rosso*, Marta – il cui nome somiglia, non a caso, a “morte” – è una schizofrenica paranoica, che non sa più chi è ma, a differenza di Susan, crede di saperlo, identificandosi con le dive di cui ha appeso le fotografie nel salotto. In entrambe, la tenebra che oscura la loro mente nasce nei meandri dell'anima: il loro caso è quindi più angosciante di quello di Isabel Turner.

Ebbene, «Dylan Dog» ci ricorda che in ogni persona c'è un po' di quella tenebra, abitata da incubi che talvolta prendono corpo nelle azioni umane; e Tiziano Scavi ci rammenta che uno dei modi con cui l'essere umano, da sempre, estrinseca i propri incubi per non esserne sopraffatto è l'arte. Nel suo caso, di meritissimo successo.

#### NOTE

1. Il tema è affrontato brevemente da Federico Fieconi e Marco De Rosa in *Dylan e la donna* (in appendice a *Spettri*, «Dylan Dog» fuori serie allegato a «Max», n. 2, febbraio 1993), che a loro volta rimandano a Gianni Brunoro, Claudio Dell'Orso e Antonio Vianovi (a cura di), *Io, Dylan Dog e le donne*, Glamour, Milano 1990.

2. Cfr. Pio Filippani-Ronconi, *L'Induismo*, Newton & Compton, Roma 1994, pp. 71-75; Giuseppe Giovanni Lanza del Vasto, *Pellegrinaggio alle Sorgenti*, Jaca Book, Milano 1978, pp. 20-21.

3. Su questa tematica cfr. Marina Cepeda Fuentes, *Le tre facce della Luna. Modelli e archetipi della donna attraverso i secoli*, Camunia, Firenze 1996.

4. Inserita in «Maxi Dylan Dog», n. 12, luglio 2009 (numero che contiene: *Le morti bianche*, *I sei corvi* e *Oggetti smarriti*).

5. Ugo Plez, *La preistoria che vive*, Mondadori, Milano 1992, p. 267.

6. Laura Tuan, *Il grande dizionario dei sogni*, De Vecchi-Euroclub, Milano 1995, p. 248. Al liceo, una mia compagna che scherzava sul sesso in modo un po' ossessivo un giorno raccontò di aver sognato di infilarsi negli occhi due puntine da disegno. Per coincidenza, si chiamava Isabelle.

7. Il nome di uno dei due personaggi e il cognome dell'altro compongono, non a caso, il nome dell'attore Russell Crowe.

8. È interessante l'interpretazione “onirica” che ne dà Simōne Gall nel saggio *Costrutti onirici e menti perverse. Un occhio deferente su Profondo Rosso*, uscito su «Ereticamente» nell'aprile 2018.



Mircea Eliade

## IL SEGRETO DEL DOTTOR HONIGBERGER

A cura di Horia Corneliu Cicortaș  
(Bietti, Milano 2019, pp. 152, € 15,00)

*Uno studioso scomparso in circostanze misteriose, dileguatosi senza lasciare traccia; un diario cifrato contenente resoconti di pratiche Yoga e viaggi ultraterreni verso Regni Invisibili; una casa al centro di Bucarest che sembra viaggiare avanti e indietro nel tempo, insieme ai suoi inquilini, sfidando la nostra realtà a tre dimensioni. A far da sfondo, vera protagonista della narrazione, una biblioteca “occulta” i cui scaffali interminabili sembrano affondare nelle viscere della Terra, colmi di volumi esoterici e antichi segreti che attendono solo di essere risvegliati. Questi sono solo alcuni degli enigmi che attendono il lettore di un racconto “magico” come pochi altri, dove la realtà si mescola alla finzione, un “giallo” dalle tinte misteriose in cui i vivi dialogano con i morti, sino all’inaspettata conclusione, ultimo sigillo del segreto dei protagonisti di questa storia – compreso Mircea Eliade. Quest’edizione critica di uno dei più celebri esercizi narrativi del celebre storico delle religioni comprende anche l’introduzione inedita all’edizione americana del racconto e appendici di Gianfranco de Turris e Horia Corneliu Cicortaș, indispensabili per affrontare le trame e sottotrane della narrazione eliadiana.*

FRANCESCO MANETTI

# NE UCCIDE PIÙ LA PENNA CHE LA MATITA

\*\*\*

Riflettere sull'Indagatore dell'Incubo vuol dire per forza di cose spendere qualche parola anche sui suoi sceneggiatori. Con il proliferare delle collane esplose per forza centrifuga dal fortunato mensile nato nel 1986, infatti, abbiamo assistito anche a una loro incredibile frammentazione. Stiamo scrivendo queste righe alla fine di dicembre del 2019, in vista dell'uscita del n. 400 del mensile, e gli sceneggiatori sono ormai arrivati a un totale di *ottantaquattro*. Sì, avete letto bene: ottantaquattro, con *trend* in crescita! Il dato è inequivocabile perché, come tutti gli altri "numeri" che leggerete più avanti, proviene dall'immenso (e accuratissimo) database bonelliano di Saverio Ceri, eminente critico fumettistico toscano della vecchia guardia, colonna di numerose riviste del settore fin dagli anni Ottanta e oggi curatore con il sottoscritto del blog *Dime Web* (Ceri è stato indispensabile anche nelle fasi finali di revisione e correzione di questo testo).

La metà di questa sterminata popolazione di artisti della penna ha però all'attivo *una sola* storia di «Dylan Dog» – breve o lunga che sia. Difficile poter dire che tali signori abbiano lasciato un'impronta nella serie, anche se fra loro ci sono grandi nomi del fumetto popolare, e non solo. Riccardo Secchi, per esempio, figlio di Luciano "Max Bunker" Secchi (l'immortale creatore di «Alan Ford», «Kriminal», «Satanik» e via dicendo), ottimo sceneggiatore bonelliano di «Nathan Never», la testata di fantascienza della casa milanese. Oppure Angelo Stano, insieme a Claudio Villa il creatore grafico dell'Indagatore dell'In-

cuco, che un'unica volta si è voluto cimentare con i suoi testi. O ancora Bepi Vigna, esponente di spicco della "Banda dei Sardi" (suoi complici sono Antonio Serra e Michele Medda), che ha creato agli albori dei Novanta la serie di «Nathan Never». Ci sono poi Luca Enoch (uno dei più culturalmente impegnati fra gli autori della Bonelli, con le miniserie «Gea» e «Lilith»), Zerocalcare (vera e propria nuova star fumettistica, lanciata dal web e dai giornali), Corrado Mastantuono (fra i maggiori disegnatori disneyani e bonelliani dell'ultimo ventennio) e Giancarlo Berardi (il "papà" di «Ken Parker» e «Julia»).

Impossibile, infine, non ricordare Dario Argento, celeberrimo regista del thriller cinematografico italiano, amante delle tinte forti, dell'horror e dello splatter, nonché autore di capolavori come *Profondo rosso*, *Quattro mosche di velluto grigio*, *L'uccello dalle piume di cristallo*, *Suspiria*, *Inferno...* solo per ricordare, alla rinfusa, i titoli che più hanno stimolato la fantasia e la spina dorsale degli spettatori. Il «Dylan Dog» di Argento è uscito nel luglio del 2018: la critica fumettistica ha accolto con relativa freddezza questa storia (scritta in collaborazione con Stefano Piani, dello staff di «Nathan Never»). Interessante il commento di Davide Scagni, pubblicato in Rete sul sito specializzato *Fumettologica*: «Introdotta da una cover – *ça va sans dire* – argentata del sempre elegante Gigi Cavenago e con un titolo che più scontato non si può (*Profondo nero*), l'episodio si mantiene sulla linea di una piacevole medietà, presentando una storia ben costruita e divertente, pur senza

particolari guizzi di originalità. Nonostante la portata del tema scelto avesse in sé le potenzialità per qualcosa di forte, il regista-autore sceglie invece un registro piano, rassicurante, pop, con quel pizzico di proibito che cattura l'attenzione ma non impegna, non crea scompiglio, non scandalizza né inquieta. Il maestro a cui più di tutti senza dubbio Tiziano Sclavi ha guardato per costruire le storie del suo personaggio (come dimostrano le numerose citazioni dei primi albi) sembra qui umilmente farsi da parte. O, meglio, sembra omaggiare il lavoro di Sclavi, la sua ironia – che è cifra dello stesso Argento –, il citazionismo spinto come il romanticismo esibito del personaggio, e allo stesso tempo deve mettere purtroppo in secondo piano le derive splatter e gore che ormai non sono più consentite in un albo bonelliano da edicola».

Fin qui abbiamo parlato dei più importanti e noti fra gli autori che hanno scritto un'unica storia di «Dylan Dog». Ci sono poi quelli che hanno nel loro curriculum la paternità di almeno due e non più di nove titoli della serie: si tratta di un folto gruppo, che comprende nomi di alta caratura, come Antonio Serra (già citato fra i creatori di «Nathan Never»), Mauro Boselli (uno dei più prolifici sceneggiatori bonelliani, che ha lavorato per «Tex», «Zagor» e «Dampyr», collana da lui ideata), Marcello Toninelli (disegnatore umoristico con numerose serie di sua invenzione, dedicate soprattutto alla parodia della Storia e della grande letteratura, oltre che scrittore bonelliano di «Zagor»), Alfredo Castelli (uno dei più grandi sceneggiatori italiani, inventore di personaggi che hanno fatto la

storia del fumetto d'Italia, tra cui «Martin Mystère»), Michele Masiero (attuale direttore editoriale della Bonelli) e Carlo Ambrosini (fra i più ispirati disegnatori di «Dylan Dog», esperto d'arte, di giallo e creatore di collane indimenticabili, come «Napoleone»).

Un caso a parte è costituito da Mauro Marcheselli (precedente direttore editoriale della SBE e per anni curatore di «Dylan Dog» dopo Sclavi), che non ha scritto sceneggiature, ma solo soggetti, ovvero la trama generale delle storie, senza occuparsi dei dialoghi e della scansione più minuta delle sequenze, delle tavole e delle vignette. I suoi soggetti, rari e preziosi, hanno contribuito alla creazione di alcuni fra i più interessanti e ispirati albi della collana negli anni Novanta,

cui avventure furono collocate dal creatore Guido Nolitta nel dopoguerra, in un'ambientazione sudamericana –, la Bonelli decise di cominciare a puntare su eroi di un nuovo stampo. Non più soltanto western con protagonisti americani dell'Ottocento o del Settecento, come Zagor, Tex e il Comandante Mark, impegnati contro minacce di ogni genere nei territori di frontiera degli Stati Uniti (fra indiani, cowboy, trapper, Giubbe Rosse, politici corrotti, sceriffi infedeli, ranger, pistole, carabine, città fantasma, praterie, miniere, contrabbandieri, sierre nevade e montagne rocciose, deserti, cactus, grandi laghi e via dicendo), ma personaggi del XX secolo, residenti in solide case – non più capanne, tende o fortini – all'interno di enormi metropo-

recente da poliziotto e alcolista e uno più antico tutto da definire, è perennemente sull'orlo della bolletta, è appassionato di modellismo, musica classica, letteratura e cinema di genere, ha un latente potere paranormale, è afflitto da mille fobie (tra cui quella di volare), ha un rapporto conflittuale con le armi, le macchine, l'elettronica e le nuove tecnologie. Nell'idea di Sclavi, il protagonista diventa la storia stessa. Essendo una sorta di detective privato di casi sovranaturali, la sua casa-studio londinese, dove riceve i clienti (e dove spesso giace, di notte, con le clienti più «simpatiche»), funziona da calamita per ogni genere di mostruosità.

Ecco, *il mostro*. Nei primi anni della collana Sclavi si concentra sulla figura del mostro: sia sul mostro «classico» (il vampiro, il morto vivente, l'uomo invisibile, la creatura in stile Frankenstein, il fantasma, il licantropo, la mummia, il mutafoma, il blob, l'alieno, il morbo epidemico, eccetera), sia sul mostro «moderno» (il serial killer, il politico spietato, il mutante, i mezzi d'informazione, la pubblicità, il denaro...). Nelle sue sceneggiature, Sclavi adotta il mostro, lo coccola e poi lo smembra, lo spezzetta, lo trita, ne raffina le polveri, le impasta con linfa nuova, e con nuova argilla crea un golem post-moderno, un nuovo mostro, sfruttando le infinite variazioni possibili sul tema. La sua sceneggiatura segue lo stesso procedimento adottato per il mostro; non è (quasi) mai lineare o «classica»; talvolta il racconto principale, l'ossatura della storia, sembra disperdersi in mille rivoli di sottotrame, interrarsi, per poi riapparire in modo carsico e sfociare in una estremamente logica soluzione dell'intreccio. Il finale resta spesso aperto, soprattutto se è in ballo la vicenda stessa di Dylan Dog, narrata nei numeri «centenari», quando appare l'amata Morgana o torna il padre-demone, il padre-nemico (o forse il non-padre) Xabaras.

Tiziano Sclavi ha al suo attivo oltre diecimila tavole di «Dylan Dog», su un totale che, considerando tutte le collane, ha raggiunto nel 2019 le sessantacinquemila unità. Circa un sesto di tutta la produzione. Non è molto, perché a partire dal Duemila il grande sceneggiatore di Broni ha virtualmente «abbandonato» la sua creatura. Dal 2000 al 2019 sono uscite soltanto undici storie scritte da lui: due all'anno nel 2000, nel 2001, nel 2006 e nel 2007, e poi una nel 2016, un'altra nel 2017 e l'ultima nel 2019. Possiamo dunque dire che quello di Sclavi è il «Dylan Dog» degli anni Ottanta e

## **RIFLETTERE SULL'INDAGATORE DELL'INCUBO VUOL DIRE PER FORZA DI COSE SPENDERE QUALCHE PAROLA ANCHE SUI SUOI SCENEGGIATORI.**

tra i quali brilla *Il lungo addio* del 1992, struggente racconto d'amore e morte.

Ci sono poi quegli autori, meno di venti, che hanno scritto a fondo per Dylan, dalle mille tavole in su, ovvero almeno una decina di storie diverse a testa, e che – chi più, chi meno, nel bene e nel male – hanno lasciato una certa impronta nella collana. Il primo è ovviamente Tiziano Sclavi, creatore del personaggio e del suo universo. Classe 1953, prima del debutto di Dylan vantava già una lunga carriera come scrittore (gialli e horror di ogni tipo, soprattutto per ragazzi) e fumettista – sia come curatore di riviste («Pilot» e «Orient Express»), sia come sceneggiatore (per il «Corriere dei Ragazzi», il «Messaggero dei ragazzi» e, in Bonelli, per «Ken Parker», «Zagor», «Mister No» e «Kerry il Trapper», sua creatura).

Negli anni Ottanta, dopo la prova generale costituita da «Mister No» – le

li. Lanciato da Alfredo Castelli nel 1982, «Martin Mystère» fu l'apripista di questa nuova sensibilità editoriale: il «realismo fantastico», l'archeologia «misteriosa», le teorie degli «antichi astronauti» e dei continenti «perduti» escono dai saggi di Louis Pauwels & Jacques Bergier, di Peter Kolosimo ed Erich von Däniken, per approdare alle pagine di un fumetto che vanta uno dei più solidi background documentativi di sempre.

Nel 1986, è dunque il turno di «Dylan Dog». Un altro passo avanti verso il rinnovamento della «filosofia fumettistica» bonelliana: l'eroe è, per la prima volta, un europeo; la base delle sue attività non è più un villaggio o una città americana, ma una capitale del Vecchio Mondo, Londra. L'eroe di Sclavi è un donnaiolo, come il primo Mister No (oppure, se più vi aggrada, diciamo che è sensibile alle lusinghe del gentil sesso), ha un passato

Novanta. Inutile girarci intorno: il migliore, il più affascinante e coinvolgente, sempre capace di strabiliare il lettore.

Fra i continuatori di Sclavi, ovvero sia quegli sceneggiatori che hanno seguito più da vicino le orme del creatore della serie, il più attivo è stato senz'altro il sardo Pasquale Ruju, che negli anni ha scritto quasi ottomila tavole per l'Indagatore dell'Incubo, lavorandovi dal 1995 in poi. Romanziere oltre che fumettista, Ruju è stato intervistato nel 2018 dal sito *Critica Letteraria*. L'intervistatore gli ha fatto una domanda su cosa vuol dire essere uno sceneggiatore che lavora su personaggi non suoi. Ruju ha risposto: «Bisogna fare un lavoro di stampo "teatrale", simile a quello dell'at-

«Tex») e Moreno Burattini (che ricopre lo stesso ruolo per «Zagor»), occorre sempre rinnovare rimanendo nel solco della tradizione, esplorando e approfondendo spunti narrativi che nelle storie dei creatori magari erano solo accennati, ma comunque presenti; in «Tex», per esempio, Boselli punta molto sulla rievocazione del passato dell'eroe, antecedente il n. 1 della collana; oppure costruisce più avventure intorno alle figure femminili o con sfondi misteriosi, horror o addirittura fantascientifici.

Vanta quasi seimila tavole Paola Barbato, che ha esordito nel 1998 e che nel 2019 ha conquistato il podio degli scrittori più fertili di «Dylan Dog». Le sue sceneggiature sono costruite con pun-

non essere un eroe. Fin dall'inizio il mio approccio è sempre lo stesso, il mio rapporto con il personaggio anche, l'amore e il conflitto. Negli anni ho affinato la tecnica, ho limato alcuni errori, sicuramente ne ho inventati di nuovi. Cerco di non "riconoscere" mai niente nelle mie storie. Non rivendermi idee già proposte (almeno non consapevolmente), non clonare personaggi o situazioni, nei limiti del possibile cerco di sorprendermi. Credo che la debolezza di Dylan sia la sua forza, l'ho sempre detto. Ha accorciato la distanza dal lettore, che non lo ammira solo ma sa di poter aspirare a essere come lui. L'identificazione in Dylan è, a mio parere, la chiave del suo successo. Ha espresso dubbi e tormenti che appartengono a tutti, e lo ha fatto in una maniera disarmante. Tanto da toccare anche me, e glielo riconosco. Non è possibile cambiare Dylan Dog. Non si cambiano le persone. Poi, che io non sia d'accordo con lui, che qualche volta voglia scuoterlo e dirgli di smetterla di arrovellarsi su tutto, che gli auguri un po' di leggerezza è inevitabile. Ma gli voglio bene così com'è. Di ruoli nella mia vita Dylan non ne ha avuto uno solo. Il più importante è stato ovviamente quello di darmi una stabilità, una direzione, un percorso. Ma prima, quando "Dylan Dog" e "professione" non erano nemmeno due parole avvicinati, mi ha tenuto compagnia e, come credo sia avvenuto a molti lettori, mi ha fatta sentire meno sola. È una cosa che mi era successa solo con Stephen King, quel senso di familiarità, il presentarsi al lettore come uno specchio e non come un'immagine da rimirare. Dopo, una volta imparato a camminare insieme (se non all'unisono, almeno non sordinati), è stato una costante, una presenza vera, reale, che va al di là del fatto che lui non esista e io sì (o il contrario). C'è, per me. E sa che io ci sono per lui. Dylan è sempre stato un personaggio con una forte aderenza al sociale, le sue storie spesso si sono fatte carico di messaggi sui diritti, l'uguaglianza, la pace, il rispetto per gli animali... Questo pone l'attenzione sul tema della responsabilità, ma la responsabilità dell'autore nei confronti delle sue opere non sta solo nei temi, sta nel rispetto di un universo in perenne movimento eppure in equilibrio, e di questo equilibrio fanno parte anche i messaggi, che sono di Dylan come di Tiziano. Se non li condividi, semplicemente non li tratti. Se li tratti, lo devi fare con la testa di Dylan, non con la tua. Se poi le due cose coin-

## «« POSSIAMO DIRE CHE QUELLO DI **SCLAVI** È IL DYLAN DOG DEGLI ANNI **OTTANTA E NOVANTA.** INUTILE GIRARCI INTORNO: **IL MIGLIORE.**

to: è importante interiorizzare il personaggio, proiettarti dentro di esso, in modo quasi stanislavskijano. Poi, fatto questo, dimenticare ciò che hai imparato e provare a lavorare in maniera libera. A modo tuo. Nel caso di "Dylan Dog", ogni autore della serie sa che il suo lavoro non deve essere una brutta copia del personaggio di Sclavi, ma deve avere un'impronta personale senza tradire i canoni creati da Tiziano. In questo modo puoi rendere un buon servizio al lettore».

Il discorso è sicuramente generale, in Bonelli (ma anche nelle altre case editrici con personaggi storici e consolidati, come la Disney, la Marvel, la DC, eccetera): chiunque scriva per «Tex» o «Zagor» deve fare i conti con i creatori – rispettivamente Gianluigi Bonelli e Guido Nolitta, alias Sergio Bonelli, i due grandi editori-scrittori. Ma, come hanno spiegato in più occasioni Mauro Boselli (l'attuale continuatore e curatore di

tuale perizia da scrittore: grande costruzione e scorrevolezza della trama, sceneggiatura cesellata con accurata regia e scansione, nessuna sbavatura, nessun errore logico, nessun "buco", personaggi di contorno ben curati, meditati, scolpiti. Anche qui lasciamo parlare la diretta interessata (intervistata nel 2016 da *Lo spazio bianco*): «Ogni autore ha una visione propria del personaggio, e questa visione è (e deve essere) inevitabilmente unica. Di Dylan ho sempre colto l'umanità in tutte le sfumature (anche quelle deteriori) che Tiziano disseminava in infiniti dettagli nei suoi albi. Questa sua umanità, questa sua preziosissima fallibilità, mi ha sempre attratta, anche quando non mi piaceva e personalmente l'avrei contrastata. Cerco di coltivarla come un humus fondamentale e, sì, le sue debolezze sono un elemento che nei miei albi non manca mai. Perché la grande forza del personaggio sta nel suo

cidono, meglio. Certo, è sempre come maneggiare il plutonio. “Dylan Dog” è un fumetto horror. Tutti abbiamo paura. Di cose sempre diverse e sempre uguali, lo stesso mostro indossa infinite maschere. Soprattutto negli ultimi anni, la paura ha assunto sfumature più nette, marcate, evidenti. Basta guardarsi intorno per sapere ciò di cui la gente ha paura. E, analogamente, basta guardarsi allo specchio. Temiamo noi stessi, i nostri simili, i mostri che si annidano nell'apparente normalità. Le stesse cose di cui Dylan parla da sempre. Cambia il modo di raccontarle, la chiave narrativa, ma mai come ora l'orrore di Dylan Dog è attuale».

La carriera del veterano Claudio Chiaverotti ai testi di «Dylan Dog», a partire dal 1989, è per certi versi parallela a quella del creatore: anche lui, intorno al 2000, ha quasi del tutto “abbandonato” l'Indagatore dell'Incubo, non per ritirarsi a vita privata, come Tiziano Sclavi, ma per lanciare sue serie autonome in Bonelli: il fantasy «Brendon», nel 1998, e il thriller fantascientifico (difficilmente inquadrabile in un genere definito) «Morgan Lost», nel 2015. Per Chiaverotti, che ha sceneggiato una cinquantina di storie del personaggio, con un totale di quasi cinquemila tavole, vale il discorso fatto per Ruju: continua la rivisitazione in chiave contemporanea della pan-mostrosità sclaviana.

In un'intervista pubblicata da *Badcomics* nel 2016, viene evocato il vero spirito del “suo” Dylan, affine a quello di Sclavi, filtrato attraverso una nuova sensibilità personale. Ecco cosa dice Chiaverotti: «Mi sentii subito in linea con questo personaggio ironico, divertente, introspettivo, che era poi un'espressione del suo geniale autore. *Memorie dall'invisibile*, per esempio, scardina gli stilemi canonici del fumetto. Il cattivo viene spiegato a pagina 60 e il protagonista piange per amore di una prostituta. Pazzesco! Quell'albo ha poi un'umanità particolare che rende vera, quasi palpabile, la personalità del personaggio, ti sembra di conoscerlo. Mi sono sentito subito vicino a lui, sia per la sua ironia, che per la sua sofferenza interiore. Poi mi piaceva la regia: “Dylan Dog” inizia subito, da pagina 1, anticipando una modernità incredibile. Infine adoravo il gioco delle citazioni, anche se non riuscivo a coglierle tutte. Sclavi è una persona dalla cultura enciclopedica, così come lo erano Canzio e Sergio Bonelli. Ricordo che una delle cose che mi disse all'inizio

fu: “Se vuoi fare *Dylan Dog*, devi leggere Thomas Mann, non solo Stephen King”. Dylan non farebbe mai cose che Sclavi non farebbe. È una cosa molto interessante, che vale per tutti i personaggi. Tendenzialmente sono una proiezione del loro autore; è una questione di comodità, per garantire sempre una coerenza di comportamento. Morgan Lost sono io, come pure Brendon, anche se descrivono lati diversi della mia personalità: il primo la voglia di scappare che abbiamo tutti, il secondo il fascino del mistero, della psicanalisi. Ricordo che, per *Titanic* (il n. 90), mentre stavo spiegando il soggetto a Sclavi, gli ho detto: “Senti, potremmo fare che alla fine si avvicina alla nave deserta un elicottero per prendere Dylan e portarlo in salvo”. Rammento molto bene che Tiziano mi rispose: “Ma sei impazzito? A me, per farmi salire sull'elicottero, devono darmi una botta in testa!”. Fra le mie storie, quella che ricordo in modo speciale è *Il confine*, il n. 122, illustrato da Dall'Agnol. Era il periodo in cui facevo tutte le storie. Tiziano si era preso un anno sabbatico dopo un lavoro immane. In quell'albo ero partito alla Sclavi, senza sapere come sarebbe andato a finire il fumetto, iniziando con il fatto che erano tutti morti. Dopo qualche giorno passavo le ore sul divano a fissare il soffitto... E non potevo tornare indietro, Piero aveva già realizzato diverse tavole. Poi la fantasia mi è venuta in aiuto, così come i disegni bellissimi di Dall'Agnol».

Scendendo in basso nella classifica degli sceneggiatori più fecondi, troviamo due autori posizionati entrambi intorno alle tremilacinquecento tavole di «Dylan Dog». Il primo è Giovanni Di Gregorio, scrittore disneyano, bonelliano dal 2006; in un'intervista ha detto che non è il suo Dylan «a essere riconoscibile, quanto le storie che gli cucio addosso. Storie di testa, di scarti laterali, di incroci, di contrappesi, di sorprese, di filigrane robuste che accompagnano come un sottofondo l'intero episodio». L'altro è un grandissimo artigiano del fumetto (da intendersi come un complimento, visto che il fumetto, con la sua naturale serialità, è più artigianato che arte, più mestiere che ispirazione del momento): Luigi Mignacco. Nato nel 1960 a Genova, è stato il secondo ad affiancare Tiziano Sclavi ai testi dell'Indagatore dell'Incubo, nell'ormai remoto 1987.

“Secondo”? Apriamo una parentesi, segnalando che il primo collaboratore alle sceneggiature fu Giuseppe Ferrandino,

da decenni apprezzato giallista di rilevanza internazionale; le sue tre uniche storie di «Dylan Dog» (apparse fra il 1987 e il 1989) occupano da sempre un posto nel cuore dei lettori.

Tornando a Mignacco, possiamo definirlo il più versatile fra gli sceneggiatori bonelliani, avendo lavorato praticamente per tutte le serie della casa editrice di Via Buonarroti, creando anche personaggi suoi, come il viaggiatore nel tempo Robinson Hart.

Infine, fra gli altri autori più impegnati sul fronte “dylaniato”, ricordiamo senz'altro Michele Medda (sceneggiatore di punta in Bonelli su molte collane classiche e su mini-serie di sua ideazione, universalmente noto come co-creatore di «Nathan Never») e Gianfranco Manfredi (uno dei maggiori inventori di collane bonelliane, con «Magico Vento», «Volto nascosto», «Shanghai Devil» e «Adam Wild»).

Negli ultimi anni, con l'opera di nuovi sceneggiatori, che hanno avuto carta bianca dal creatore Tiziano Sclavi e dall'editore, abbiamo assistito – quasi a smentire le parole “ascoltate” di Ruju, della Barbatò, di Chiaverotti... – a un certo cambiamento nell'animo stesso della serie e del protagonista. Un Dylan diverso, più triste, sofferente e facile da sconfiggere, ancora meno eroe (o più *anti-eroe*, se preferite) di come lo avesse concepito inizialmente Sclavi e di come lo avessero portato avanti i suoi continuatori, un personaggio molto più permeabile di prima alle influenze del “politicamente corretto”. Questa situazione è dovuta non solo all'apporto di nuovi autori di testi, ma soprattutto a un doppio cambio ai vertici redazionali di «Dylan Dog». Nel 2010 Giovanni Gualdoni è il nuovo curatore della collana, in sostituzione di Mauro Marcheselli. Le prime sceneggiature del “nuovo corso” recano la sua firma. La rivoluzione viene portata avanti, con un'effettiva programmazione editoriale all'insegna di un forte rinnovamento (“radicale” nelle intenzioni) della collana, dallo scrittore Roberto Recchioni, nominato curatore di «Dylan Dog» nel 2013.

Nuovi personaggi si affacciano nella serie, antichi comprimari (come l'Ispettore Bloch) mutano ruolo, vi sono continui colpi di scena (l'Apocalisse, il “matrimonio” con Groucho), cambia addirittura il logo di testata, cambia il copertinista, grande apertura al marketing... Insomma, il futuro di Dylan Dog lo stanno ancora scrivendo!

# SOGNO DENTRO SOGNO DENTRO SOGNO

\*\*\*

A parte «Little Nemo», è difficile trovare un fumetto dove i sogni giochino un ruolo più importante che in «Dylan Dog»: nelle sue indagini l'Old Boy viene spesso e volentieri aiutato dai sogni, che gli prefigurano il futuro o gli danno indizi per risolvere questo o quel caso. Egli vive inoltre in una perenne dimensione onirica, sovente fa fatica a distinguere sogno e realtà, spesso convincendosi di essersi sognato questa o quell'avventura – come in *Morgana*. Nel suo caso, poi, memoria e sogno si mescolano di frequente. Nel bellissimo *Il lago nel cielo* (n. 151), ad esempio, Tiziano Sclavi fa dire a Dylan: «Ma che cos'ho oggi? Sono strano, mi sento carico di ricordi, vecchio... ricordi... Tutti i documenti dei casi a cui ho lavorato, i miei appunti, le incredibili storie che ho scritto con la mia penna d'oca, e che nessuno ha mai pubblicato o letto, ma anche cose personali, ricordi di una vita di cui ricordo ben poco... E più vado indietro nel tempo, più cerco di tornare alla mia infanzia, più tutto si confonde fra realtà e sogno [...] e questa sensazione di avere qualcosa in sospeso da tanto, troppo tempo, forse è questo che sto cercando, ma non so che cosa...»<sup>1</sup>.

Questa caratteristica esistenziale di Dylan Dog, ben lungi da fare di lui un «caso da manicomio», gli conferisce uno status privilegiato, quasi da iniziato, proprio perché il sogno non costituisce, nell'ottica sclaviana, un fenomeno esclusivamente interiore, ma è *alla radice stessa della realtà*. Nel medesimo episodio, una delle creature fiabesche incontrate da Dylan, un'«acquatica» – chiamata

così perché respira e vive sott'acqua –, gli dice: «Sogno, realtà: perché voi umani li considerate sempre cose distinte? E perché non pensate che ci siano degli stadi intermedi? Riflessi della realtà, per esempio...».

Al che Dylan le chiede: «Avete detto che rapite i riflessi delle persone... Perché?».

Ecco la risposta dell'«acquatica»: «Anche gli uomini rubano le immagini delle fate, degli gnomi, dei folletti, degli spiriti, lo fanno per nutrire la loro immaginazione, le usano per le fiabe, i romanzi, i fumetti, i film. Noi siamo visioni della vostra fantasia, come voi della nostra»<sup>2</sup>.

Nell'albo n. 73, *Armageddon!*, Chiaverotti raffigura una dimensione onirica che sembra confondersi con il mondo reale, e ciò non ha una valenza esclusivamente metaforica, anzi, sembra suggerire che la dimensione del sogno sia una realtà più profonda, di cui la realtà della veglia costituisce solo la superficie – tra l'altro, Dylan Dog fa sesso in sogno con una ragazza che gli lascia il proprio foulard, che lui si ritrova tra le mani al momento del risveglio. Sempre Chiaverotti, nell'albo n. 78 (*I killer venuti dal buio*), fa esporre a Wells una teoria sulla natura del mondo dei sogni: «Ho capito come fanno i sogni a materializzarsi, anzichenò! [...] La soluzione è molto semplice: basta considerare il sogno come una vera e propria dimensione, un universo parallelo al nostro, nel quale si possono aprire dei varchi, come in tutti gli universi paralleli, d'altronde. E allora esseri di sogno o incubo, come il buon Freddie Kruger, possono finire nella re-

altà o viceversa, esseri reali possono oltrepassare i confini del sogno anche da svegli, senza accorgersi di aver superato il varco. E magari viaggiare nel tempo e nello spazio, che nei sogni non hanno limiti, e ritrovarsi nel futuro, o nel passato»<sup>3</sup>.

In *Notte senza fine* (n. 104), Michelangelo La Neve fa vivere a Dylan l'ennesima avventura onirica, in cui traspare l'idea che il mondo dei sogni sia una sorta di dimensione collettiva nella quale le menti degli esseri umani si possono incontrare, e che il coma rappresenti una via d'accesso ad una realtà ulteriore in cui soggiornano sia i defunti sia le anime dei nati – curate da surreali infermiere con la testa di cicogna<sup>4</sup>.

Sclavi e Chiaverotti sembrano riallacciarsi ad una concezione piuttosto antica – e carica di speculazioni filosofiche –, che cioè la vita sia un sogno, o il sogno costituisca una realtà più profonda rispetto a quella, noiosa e banale, con cui abbiamo a che fare ogni giorno.

Volendo, si potrebbe risalire fino agli aborigeni australiani; le tradizioni di questi popoli raccontano infatti che – come ben sanno i lettori di un'altra ottima serie Bonelli, «Martin Mystère» – prima della creazione del mondo vi fosse un'epoca chiamata *tempo del sogno*, in cui la realtà era ancora indifferenziata e ad abitarla c'erano solo entità totemiche. Tale tempo non è però confinato ad un passato mitico, ma costituisce una sorta di dimensione spirituale, alla quale si può accedere appunto in sogno. Come non ricordare poi Pedro Calderón de la Barca – nominato dallo stesso Dylan –,

drammaturgo spagnolo del Seicento che compose la celebre opera teatrale *La vita è sogno*, nella quale l'esistenza viene vista come una vana illusione, un sogno destinato a svanire, o ancora come un teatro in cui gli attori cambiano ma i ruoli recitati rimangono gli stessi?

E così arriviamo a Jorge Luis Borges – citato già nel n. 7, *La Zona del Crepuscolo* –, che ha fatto di questo tema uno dei suoi punti di forza. Per non parlare di quello che Borges considerava il proprio maestro, Macedonio Fernández<sup>5</sup>. Sconosciuto al grande pubblico, questo scrittore e pensatore argentino scrisse opere come *Il museo del romanzo dell'Eterna* e *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Ossessionato dalla morte, si propose di sconfiggere tale paura coltivando una visione onirica dell'Essere; per lui tutta la

tradizione, e ci permettere di spiegare, tra l'altro, tutti gli eventi assurdi e surreali che viviamo in sogno (ribaltamento del rapporto causa-effetto, mutevolezza dell'identità personale, fluidità dello spazio, del tempo e della prospettiva)<sup>6</sup>, consentendoci di comprendere anche delle avventure più oniriche vissute da Dylan Dog.

Nell'episodio n. 131, *Quando cadono le stelle*, Sclavi mescola abilmente la sua concezione onirica della realtà con le teorie sugli universi paralleli e la cosiddetta ipotesi parafisica degli UFO. Promossa dall'ufologo Jacques Vallee, quest'ultima afferma in buona sostanza che i dischi volanti non verrebbero dallo spazio, ma da una o più realtà alternative, da altri universi insomma, sebbene molto diversi dal nostro. A questo pro-

morti a Roswell, a Brighton, e in decine di altri *UFO-crash* in tutto il mondo. [...] La Terra è solo un punto di passaggio. Gli alieni non sono interessati a noi. Forse lo saranno in futuro, ma per adesso non potrebbero sopportare l'impatto con una civiltà tanto diversa. [...] In realtà, gli esseri che viaggiano sugli UFO sono fragili come le loro navi, i loro corpi sono solo involucri; quando si rompono, la loro essenza può migrare in un altro corpo, molti alieni sono qui, sulla Terra, ospiti di altri corpi: dormono, sognano, qualcuno tornerà a casa, i suoi verranno a riprenderlo, altri rimarranno su questo pianeta e cercheranno come possono di aiutare i loro fratelli di passaggio, nascondendoli, proteggendoli con il silenzio»<sup>8</sup>.

La sovrapposizione tra la concezione scлавiana dei sogni e la teoria degli universi paralleli è inoltre confermata nel n. 250, *Ascensore per l'inferno*: una storia onirica, surreale, kafkiana, in cui non si riesce a capire se Dylan stia sognando, se sia finito in un altro universo o se invece sia realmente sotto processo all'Inferno.

Il che ci porta ad una ulteriore considerazione, e cioè che in «Dylan Dog» l'aldilà pare essere costituito da una serie di innumerevoli dimensioni alternative molto simili al mondo materiale – gli Inferni, appunto –, anche se non è chiaro se siano universi paralleli tra gli altri o se invece costituiscano una serie di dimensioni supplementari che vanno ad aggiungersi a questi ultimi. Insomma, per dirla alla Sclavi, l'aldilà sembra essere solo un Altroquando, allo stesso tempo lontanissimo e così vicino a noi.

#### NOTE

1. «Dylan Dog», *Illago nel cielo*, n. 151, pp. 7-9.

2. Ivi, pp. 80-82.

3. «Dylan Dog», *I killer venuti dal buio*, n. 78, pp. 81-82.

4. D'altronde, La Neve è un altro autore che ama le storie fantastiche e surreali; basti pensare al suo bellissimo fumetto «ESP».

5. Cfr., a questo proposito, Jorge Luis Borges, *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Mondadori, Milano 2004, vol. II, pp. 799 sg.

6. Cfr. Ignacio Matte Blanco, *L'inconscio come insieme infiniti*, a cura di Pietro Bria, Einaudi, Torino 2000.

7. «Dylan Dog», *Quando cadono le stelle*, n. 131, p. 65.

8. Ivi, pp. 87-90.

## « IL SOGNO È UNA DIMENSIONE, UN UNIVERSO PARALLELO AL NOSTRO, NEL QUALE SI POSSONO APRIRE DEI VARCHI, COME IN TUTTI GLI UNIVERSI PARALLELI.

realtà era in sostanza un sogno, così come lo era la distinzione tra i singoli enti – esseri umani inclusi. La morte, quindi, non era reale, né doveva essere temuta.

Sempre dall'America Latina arriva un altro interessante autore, lo psicoanalista Ignacio Matte Blanco; in maniera piuttosto originale, effettua una distinzione netta tra *coscienza e mondo dell'inconscio*, nel senso che la prima si baserebbe su una logica da lui definita «asimmetrica» – che lo studioso cileno identifica con la logica aristotelica –, mentre il secondo disporrebbe di una logica autonoma e peculiare, diversa da quella che regola la coscienza. Questa logica inconscia – definita «simmetrica» – non si basa sul principio di non con-

posito, Dylan dice: «Tutto sommato l'ipotesi “parafisica” mi affascina... che gli UFO non vengano da altri pianeti, ma da dimensioni parallele, attraverso varchi nello spazio-tempo, che vengano dalla fantasia, dal sogno»<sup>7</sup>.

Quando si arriva al momento delle spiegazioni, il generale Heywood Scott rivela all'Indagatore dell'Incubo la vera natura degli alieni: «Sono esseri fragili, indifesi, impauriti quanto noi. Le loro navi sono fatte di latta e di carta stagnola, servono per volare nei sogni, non nella realtà, e quando nella realtà ci capitano di passaggio, attraverso chissà quali varchi, venendo da chissà dove e andando chissà dove, non è raro che precipitino o che vengano abbattuti. Tanti alieni sono

# POETI E NO: METAFISICA DI DYLAN DOG

\*\*\*

Che *Dog* in inglese significhi “cane” credo lo sappiano più o meno tutti. Non so però quanti siano al corrente del significato di *Dylan*. Varrà perciò la pena spendere qualche parola al riguardo. È un termine che si trova nella lingua e nella mitologia del Galles, regione dove si parlava (e si parla) un idioma celtico del sottogruppo insulare brittonico, indicante cioè le popolazioni autoctone, diverse dagli anglosassoni. Nel *Dictionary of the Welsh Language*<sup>1</sup> viene fatto derivare dal termine *dylanw*, formato dal prefisso *dy-*, che indica provenienza o appartenenza, e dal sostantivo *llanw*, che vuol dire “marea”. Quindi: “portato dalla marea” e, per estensione, “venuto dal mare”, “figlio del mare”.

Interessante, dal punto di vista simbolico, l’associazione con il termine *dog*. Quest’ultima è una parola dall’origine incerta, che nell’inglese del tardo Medio Evo ha soppiantato l’anglosassone *bound*, proveniente dall’alto-tedesco antico *hund*. Secondo i filologi<sup>2</sup> deriva dal medio-tedesco *tike* (cfr. il norreno *tik*), che indicava non soltanto il cane ma anche il lupo, e quindi sarebbe una parola molto antica, risalente a prima dell’addomesticamento del nostro migliore amico, avvenuto (ma anche qui c’è disputa) fra i dodicimila e i settemila anni fa<sup>3</sup>.

Uscendo per un istante dall’ambito filologico per entrare in quello dell’analisi allegorico-simbolica, che prevede collegamenti molto più elastici di quelli tollerati dalla linguistica diacronica, e tenendo conto che il mare è simbolo delle profondità abissali esteriori ed interiori, possiamo azzardare la traduzione, forse suggestiva ma crediamo corretta, di Dylan Dog con l’espressione “Lupo dell’Abisso”.

## 1. Mare monstrum

«Al soffio della tua ira si accumularono le acque, si alzarono le onde come un argine, si rapresero gli abissi.»  
(Es, XV, 8-10)

Partiamo da qui per fare qualche ulteriore considerazione, cominciando dalla sovrapposizione simbolica Mare/Abisso e tenendo conto del famoso principio *nomen omen*. Il mare, scrive Juan Eduardo Cirlot<sup>4</sup>, è un simbolo di transizione, ovvero dell’ascesa/discesa dalla terra al cielo, come nel passaggio dal solido al gassoso attraverso il liquido. Ce lo conferma l’autorità della *Bibbia*: «Disse Elohim: “Le acque sotto il cielo si raccolgano in un sol luogo, e appaia l’asciutto”. E così fu» (*Gen*, I, 9). Il mare si pone dunque fra le cose terrene e quelle celesti, ovvero, per citare la *Tavola di Smeraldo*, fra «ciò che è in basso» e «ciò che è in alto», e raccoglie le forze dinamiche che trasformano ciò che è greve e pesante, come il nostro corpo di carne, in quanto è immateriale e privo di pesantezza, come il nostro spirito. È grazie a quest’oceano, che ci accoglie, ma è contemporaneamente accolto «in un sol luogo» dentro di noi, che può avvenire la trascendenza, ovvero l’elevazione dall’umano sino alle soglie del divino: è l’obiettivo della Grande Opera.

Tuttavia la *Bibbia*, sempre nel libro della *Genesi* già citato, pochi versetti dopo aggiunge un fatto inquietante, rendendoci noto che «Elohim creò i grandi mostri nel mare» (*Gen*, I, 21). La parola che nella *Bibbia* del Vaticano è tradotta “mostri nel mare” in ebraico è *bat-tannin*, un termine che in realtà viene in genere reso

come “draghi” o “serpi” (è il mostruoso “serpente di mare”). Nel testo ebraico lo si ritrova ventisette volte: soprattutto, ed è significativo, in bocca ai profeti Ezechiele, Isaia, Geremia, Michea, nonché nei *Salmi*. Isaia, in particolare, scrive che, alla fine dei tempi, il Signore, con la sua «spada grande e potente», colpirà «il serpente che s’attorce, e ucciderà il drago che è nel mare» (*Isaia*, XXVI, 1). L’allegoria è abbastanza palese: come nel giorno di Armageddon Dio sterminerà la serpe nascosta nel profondo della creazione, così l’uomo superiore, che aspira alla vita eterna, dovrà uccidere il mostro e la sua progenie che s’annidano nell’oceano di tenebre chiuso dentro di lui.

«L’acqua in tutte le sue forme, in quanto mare, lago, fiume, fonte e così via, è una delle tipizzazioni più ricorrenti dell’inconscio» ricorda Carl Gustav Jung in *Mysterium coniunctionis*. Con le creature mostruose che lo popolano è bene non scherzare perché, scrive ancora, «i contenuti dell’inconscio assoluto non sono solo residui di funzioni arcaiche specificamente umane, bensì anche residui di funzioni degli antenati animaleschi dell’uomo, la cui durata è stata infinitamente maggiore dell’epoca relativamente breve che riguarda l’esistenza specificamente umana. Questi residui, se attivi, sono quanto mai adatti non solo a bloccare il progresso dell’evoluzione, ma a portare ad una regressione, finché non è consumata la quantità di energia che l’inconscio assoluto ha attivato». In altre parole, guai a svegliare la bestia dell’abisso, perché si rivolterebbe contro di noi, se non siamo abbastanza forti da ricacciarla in fondo: e questo è vero non soltanto per

gli individui, come ci racconta la cronaca, ma anche per i popoli, come la storia c'insegna (o meglio, c'insegnerebbe, se le dessimo retta).

È per questa considerazione di Jung che, al di là di ogni ragionevolezza e ogni conclamata adesione al più rigoroso materialismo, certe ombre che s'allungano dal nostro passato ancestrale ci provocano ancora, pur se cerchiamo di non ammetterlo, un senso d'inquietudine. Abbiamo paura del buio, noi, bestie deboli e disarmate, perché non sappiamo quali zanne e artigli possano esservi nascosti. Abbiamo paura dello straniero e dell'estraneo, perché non sappiamo cosa possa farci quella bestia sconosciuta. Abbiamo paura di un rumore improvviso, perché non sappiamo cosa possa seguirne: il boato del tuono è forse legato alla folgore? Abbiamo paura del morto, perché ci anticipa un destino di cui non sappiamo nulla. Abbiamo paura di noi stessi, perché dentro di noi è celato uno specchio che della nostra anima ci rivela molto di più di quanto una lastra di vetro possa svelarci del nostro corpo. L'ignoto, soprattutto, ci fa paura, perché non sappiamo cosa porta con sé. Era ben chiaro a Lovecraft, che lasciò sempre incerti e indefiniti l'aspetto e la natura dei suoi orrori, e per inquadrarli si affidò non alla storia, reale o fittizia che fosse, come nel romanzo gotico, ma elaborò appositamente un'intera mitologia: «Il più antico e intenso sentimento umano è la paura, e il genere di paura più antico e potente è il terrore dell'ignoto».

Sono paure che, in millenni di civiltà, si sono rivestite d'infiniti strati simbolici, collettivi e individuali, attraverso il mito, la fiaba e la narrativa fantastica. La ragione le esorcizza, la vita d'ogni giorno le sostituisce con timori molto più terreni ed efficaci, ma non possono essere soffocate, perché è grazie a quelle paure che siamo sopravvissuti come specie, sono state loro a far di noi ciò che siamo. Per questo, se vogliamo trascendere noi stessi, trasmutare la vile materia umana nell'*oro dei filosofi*, affacciarsi al divino, non possiamo esimerci dall'affrontarle: calarci nell'abisso dentro di noi, nell'oceano interiore che Elohim, con sadica perfidia, ha chiuso nel nostro profondo e sfidare i suoi mostri, sapendo che quando li guarderemo in faccia lo specchio dell'anima ci rivelerà che hanno il nostro stesso volto.

È un viaggio pericoloso, verso una meta che pochi raggiungono. Ma al nostro fianco abbiamo un amico fedele.

## 2. Superior stabat lupus

«I suoi giudici son lupi della notte,  
che nulla serbano per la mattina.»  
(Sof, III, 3)

Quando Odisseo, dopo dieci anni di viaggi attraverso un mare carico di simboli e mostri, tornò alla sua Itaca e fu trasfigurato dall'intervento divino di Athena, nessuno lo riconobbe. Non il figlio, non la moglie, non gli amici, né i servitori che aveva lasciato. Soltanto il suo vecchio cane Argo, gettato a morire su un mucchio di sterco, prima di chiudere gli occhi agitò la coda e gli leccò la mano. «Misteriosa» definisce Borges la fedeltà dei cani<sup>5</sup>. È una fedeltà che va oltre la morte, perché il cane (ma prima di lui il lupo, quando ancora non era chiara la distinzione fra le due specie) è l'animale psicopompo per eccellenza.

In tutte le culture, la prima funzione mitica del cane è di fare da guida all'uomo nella notte della morte, dopo essere stato sua guida e compagno nel giorno della vita. Secondo quei mitologi che cercano nei fatti naturali l'interpretazione dei miti, ciò si deve al fatto che il lupo, ancora non distinto dal cane, è cacciatore notturno; vedendo nel buio, è simbolo di luce e può fare da guida a chi deve attraversare le tenebre. I cani che assistono i non vedenti lo fanno ancora oggi. *Licio*, cioè "lupesco", era uno degli appellativi di Apollo, il dio del Sole e della luce. Le diverse divinità addette all'accompagnamento delle anime, a cominciare dal prototipo egizio Anubi (raffigurato con testa di sciacallo), sono costantemente accompagnate da lupi o cani: così Hecate, Hermes e la divinità celtica Lugh, che aveva al suo fianco un cane gigantesco e invincibile chiamato Fail Inis.

È antica leggenda, inoltre, che il cane (come il gatto) sia in grado di vedere le creature malefiche che vengono dal mondo invisibile – spiriti, fantasmi, larve, elementali, esseri fatati – e possa metterci in guardia contro di loro. Per questo, molti maghi d'un tempo avevano sempre dei cani al loro fianco. Quelli di Enrico Cornelio Agrippa vennero presi per demòni, e finirono fra i capi d'accusa contro il loro padrone; lo stesso accadde al dottor Faust. In molte incisioni che raffigurano operazioni evocatorie è presente un cane: questo perché uno degli "scherzi" frequenti delle entità evocate è di rimanere invisibili, inducendo così chi le ha richiamate a uscire

dal cerchio magico protettivo. Ma non sfuggono alla sensibilità preternaturale del cane.

Quello del cane come guida delle anime è un mito pressoché universale. Tra gli aztechi il dio Xolotl, gemello di Quetzalcoatl, era raffigurato come un cane di grandi dimensioni, o un uomo dalla testa di cane, e accompagnava nel loro viaggio i morti che dovevano attraversare i "nove fiumi" dell'aldilà. Aveva anche l'ufficio di proteggere il Sole nel suo pericoloso transito notturno attraverso il "mondo di sotto", popolato di mostri, come il cane da guardia vigila sulla sicurezza dell'uomo che dorme.

In quanto creature ctonie, cane e lupo sorvegliano gli ingressi agli Inferi. Il tricefalo Cerbero, che sosta all'entrata del terzo cerchio dantesco, «caninamente con tre gole latra». Figlio di Tifone ed Echidna, e dunque fratello dell'Idra di Lerna e di Ortro (che di teste ne aveva due), incuteva terrore in chiunque ne udisse gli spaventosi ululati («n'trona / l'anime sì, ch'esser vorrebber sorde»). Ercole, il più forte degli eroi, fu l'unico che riuscì a mettergli il guinzaglio, ma poté farlo soltanto grazie all'aiuto di Hermes e Athena. Il lupo Garmr ulula incessantemente all'ingresso di Gnipahellir, l'inferno norreno, dove è legato alla catena: «Feroce latra Garmr / davanti a Gnipahellir // s'infrange la catena / ed il lupo s'avventa. // Molto so degli dèi / e molto so vedere // del destino che attende / i possenti in battaglia» (*Volospa*, XLIV). Alla fine dei tempi, lui e Tyr si affronteranno, uccidendosi a vicenda. Più feroce ancora era l'immane lupo Fenrir, che spezzava qualsiasi catena materiale gli venisse imposta. Allora i nani fecero il legaccio detto Gleipnir, intrecciando rumore di passi di gatto, barba di donna, radici di montagna, tendini d'orso, respiro di pesce, latte d'uccello, e con esso gli dèi lo imprigionarono (Tyr ci rimise una mano). Il giorno del Ragnarok, la fine del mondo, un altro lupo, Skoll, si libererà e, spalancando le fauci immense, divorerà il Sole (mentre al lupo Hati toccherà la Luna).

Ma cane e lupo non sono soltanto guardiani di mostri e larve. Infinite – e, ancora una volta, metaculturali – sono le leggende in cui si adattano a proteggere l'uomo quando è più indifeso, ovvero quando è ferito o è ancora un bambino. La Lupa Capitolina che allatta Romolo e Remo è l'icona di un prototipo diffuso in ogni parte del mondo: se ne trova una versione anche nella Mongolia Interna.

Allo stesso modo, le storie di bambini allevati da branchi di lupi non sono note solo in India, da cui vennero raccolte e rese celebri da Rudyard Kipling col *Libro della giungla*, ma sono diffuse ovunque, in particolare in Europa.

I cani sono, inoltre, animali profetici. Artemidoro di Daldi, nel libro secondo dell'*Oneirocritica* (*Interpretazione dei sogni*), descrive il senso da attribuire alla loro apparizione nel sonno. Sognare cani da guardia, ci assicura, è buon segno: significa che i nostri cari e i nostri beni sono al sicuro. Per i Romani, vedere un lupo prima della battaglia è indizio di vittoria certa, perché è inviato da Marte ad annunciarla.

Nell'ambito della cultura celtica (l'atmosfera in cui si muovono gran parte delle vicende di Dylan Dog), il cane è poi considerato incarnazione del valore in combattimento, e paragonare un guerriero a un cane significava rendergli onore e riconoscerne il coraggio in senso vero e proprio. Il più grande eroe dell'Irlanda pre-cristiana, figlio del dio Lugh, era Cu Chulainn, il cui nome significa "mastino dell'Ulster".

L'alleanza fra l'uomo e il cane/lupo è forse la più solida che esista (per merito del cane, non dell'uomo), perché travalica i limiti del tempo e dei mondi, proiettandosi sull'Assoluto.

### 3. Ego canem, Lunam cano

«A questa vista caddi sulla mia faccia,  
e udii la voce di uno che parlava.»  
(Ez, I, 28)

Le varie associazioni simboliche che ho rapidamente tracciato possono chiarire perché mi sembri accettabile tradurre "Dylan Dog" con "Lupo dell'Abisso". Il nome *Dylan* lo designa come venuto dal mare, che è contemporaneamente agente di mediazione fra il mondo della materia e quello celeste e immagine del nostro inconscio profondo, popolato di mostri: le nostre paure ancestrali, le angosce represses, le brame insoddisfatte e soprattutto un'immagine di noi stessi che ci rifiutiamo di accettare. Questi incubi hanno vita autonoma, ma traggono la loro forza soltanto da noi e dalla libertà che concediamo loro. Il cognome *Dog* lo rivela come pellegrino dell'Abisso, sondatore del buio, protettore dell'uomo, lupo guerriero e conoscitore dei terrori invisibili. Non solo ha la possibilità di immergersi nell'Abisso e affrontarne i mostri ma, come più volte

comprenderà con orrore, è egli stesso soglia verso il modo degli incubi, che da lui sono attratti e attraverso di lui si manifestano: le fauci del lupo sono una delle rappresentazioni simboliche più diffuse del varco che conduce al mondo delle tenebre.

Non ho la più pallida idea di quanto Tiziano Scavi (che non ho mai incontrato) possa riconoscersi in tutto questo, ma da quanto ne ho letto mi sembra abbia sensibilità sufficiente per riconoscere che gli autori sono gli ultimi a comprendere il significato dei loro scritti; peggio di loro sono soltanto i critici letterari. Mi hanno fatto avere una sua intervista, in cui ho colto un particolare significativo. Il nome *Dylan Dog*, spiega, non è stato inventato appositamente per il suo investigatore del soprannaturale, ma era una specie di "nome di lavoro" che usava per tutti i suoi personaggi in fase di elaborazione. Insomma, per lui indica una sorta di meta-personaggio, la somma di tutti i protagonisti nati dalla sua immaginazione. Precisamente quello che Joseph Campbell, uno dei più grandi mitografi del secolo scorso, ha definito «l'eroe dai mille volti», in un bel libro dallo stesso titolo in cui tratteggia la figura dell'eroe mitico, che per sua natura è la *summa* di tutti gli eroi (se non l'avete letto, provvedete, è uno dei pochi libri che arricchiscono chi li legge).

Questo tipo di sensibilità verso il mito (che sia ammessa o meno), questa apertura verso il mondo dell'incubo, questa capacità di dare forma e apparenza a ciò che si agita nel profondo di noi stessi fanno di Scavi, mi sembra, qualcosa di più di un autore di buona letteratura fantastica o dell'inquietudine. Precisamente, lo qualificano come poeta, nel senso che nell'antichità si dava ai *vates*: persone che ascoltano le "voci di dentro" e le traducono in un loro linguaggio particolare. Un poeta dalla vena un po' macabra e inquietante, forse, ma non per questo meno carica di suggestione e, soprattutto, di alti significati (non mi si dica che il fumetto non può essere veicolo di poesia e di alti significati, perché mi arrabbio). È la prima cosa che mi ha colpito di «Dylan Dog» quando ne ho comprato in edicola il numero uno. Ce l'ho ancora. Ed è un giudizio che sono stato lieto di confermare leggendo i numeri successivi.

Oggi, ovviamente, «Dylan Dog» non lo leggo più, perché mi fa malinconia vedere come l'hanno ridotto. E mi dicono che non sono il solo. Con questo, non

voglio affermare che i nuovi soggettisti e sceneggiatori non siano bravi. Lo sono di sicuro, ma il problema è un altro. Non si può sostituire un poeta, che ascolta la musica del mito, con chi rimane appiattito sulle cronache e le ideologie del proprio tempo. Il mito è eterno, la cronaca dura lo spazio di un telegiornale. Pretendere che, quanto a presa sul pubblico, e quindi come vendite, si ottenga lo stesso risultato, mi sembra (mio modestissimo parere) un'operazione poco furba, a meno che non abbia un fine ideologico che prescinde dal vil denaro. Non credo che l'*Odisea* farebbe lo stesso effetto se a scriverla fosse stato anche il più bravo dei pamphlettisti che si preoccupava di denunciare le condizioni dei migranti in fuga dalla guerra di Troia.

Peraltro, capisco anche i disagi dell'editore. Avere a che fare con i poeti, specie quando si tratta di sostituirli, è faccenda scomoda. Sono persone scorbutiche e cocchiate, che si ostinano nella pretesa assurda di ascoltare sempre e soltanto la loro Musa e non dare retta ad alcun altro. Non gliene frega niente né del *Mein Kampf* né del *Manifesto del partito comunista*, non si turbano per gli editoriali de «l'Espresso», né considerano la "piattaforma Rousseau" come una Sibilla. Il "politicamente corretto" è per loro, semmai, un modo di vivere la loro vita, non la loro arte. Insomma, sono riottosi e non c'è modo di farli ragionare. Lo aveva capito anche Platone, che li esclude dalla sua *Repubblica*.

### NOTE

1. *Geiriadur Prifysgol Cymru*, University of Wales Press, II ed., Cardiff 2004. Dal 2014 ne è disponibile anche una versione online.

2. Anatoly Liberman, *An Analytic Dictionary of English Etymology*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008.

3. James Mallory, Douglas Adams (a cura di), *Encyclopedia of Indo-European Culture*, Fitzroy Derborn Publishers, Chicago 1997.

4. Juan-Eduardo Cirilot, *Diccionario de simbolos tradicionales*, Luis Miracle, Barcellona 1958.

5. «*Conoci la vigilia, el sueño, los sueños, / la ignorancia, la carne, / los torpes laberintos de la razón, / la amistad de los hombres, / la misteriosa devoción de los perros*» (Jorge Luis Borges, *Juan, I, 14*; a parlare è il Cristo).



# NELLA ZONA DEL CREPUSCOLO

\*\*\*

L'importanza che ha rivestito Tiziano Sclavi in quanto inventore della serie fumettistica «Dylan Dog», all'interno dei cui racconti – almeno, per quanto riguarda i primi cento numeri abbondanti – ha saputo traslitterare le sue personalissime prospettive riguardo alla posizione nel mondo dell'uomo e al suo rapporto con l'ignoto, è fuor di discussione. Suo grande merito è stato aver compiuto un avvincente *mix-up* di suggestioni e correnti tra le più disparate per dar vita alla sua creazione editoriale: in ogni albo di DD, soprattutto nei più pregnanti ai fini della “filosofia” della serie, sono presenti numerosissime citazioni di cinema, letteratura, filosofia ed esoterismo. In questo modo, ogni racconto diventa una sorta di “caccia al tesoro”, gioco intrigante per l'appassionato alle tematiche proprie del format; tuttavia, al tempo stesso, l'impronta di Sclavi rimane indelebile: perché tutto il collage appare interconnesso alla sua visione della vita, che permea indelebilmente ogni grande albo della serie che porta la sua firma.

In questo saggio prenderemo in esame l'albo n. 7, *La Zona del Crepuscolo* (nonché il seguito, *Ritorno al Crepuscolo*, n. 57), uscito nelle edicole a inizio aprile del 1987. Innanzitutto è da registrarsi l'influenza, per quanto concerne il titolo e non solo, della serie tv statunitense ideata da Rod Serling, *The Twilight Zone* (trasmessa in Italia con il titolo *Ai confini della realtà*), andata in onda dal '59 al '64. È quanto di più simile esistesse, in quegli anni, al serial *cult* degli anni Novanta *The X-Files* di Chris Carter, che ha codificato in forma perfetta per il piccolo schermo le indagini sull'ignoto e sul mistero. *The Twilight Zone* anticipò molte delle ricerche di Mulder e Scully, alternando episodi pret-

tamente fantascientifici ad altri più *weird*, permeati dal senso del perturbante e dalle ossessioni para-psicologiche di Edgar Allan Poe ed E. T. A. Hoffmann. Già la *tagline* della serie dice molto sui suoi intenti, illustrando a meraviglia anche alcune caratteristiche del racconto di Sclavi qui analizzato: «C'è una quinta dimensione oltre a quelle che l'uomo già conosce; è senza limiti come l'infinito e senza tempo come l'eternità; è la regione intermedia tra la luce e l'oscurità, tra la scienza e la superstizione, tra l'oscuro baratro dell'ignoto e le vette luminose del sapere: è la regione dell'immaginazione, una regione che potrebbe trovarsi *ai confini della realtà*»<sup>1</sup>.

Nondimeno, potrebbe essere stata un'altra serie televisiva, in questo caso britannica, a suggerire a Sclavi l'espedito narrativo dell'*immobilità del tempo*. Stiamo parlando di *Children of the Stones* (conosciuto in Italia come *Prigionieri delle pietre*), trasmesso per la prima volta nel 1977 e ambientato in un piccolo villaggio dell'Inghilterra rurale, Milbury (in realtà, Avebury), sviluppato all'interno di un antico *stone circle* nel quale avvengono fenomeni soprannaturali e il tempo pare non scorrere affatto. È proprio quanto accade nella lacustre Inverary<sup>2</sup> de *La Zona del Crepuscolo* (toponimo probabilmente ispirato a Inverness, paese scozzese limitrofo al celeberrimo lago di Loch Ness), dove ogni giorno si ripete uguale al precedente, come se un inaudito incantesimo tenesse tutti i suoi abitanti sotto scacco.

Tuttavia, se in *Children of the Stones* tale situazione paranormale è diretta conseguenza dell'ubicazione geografica del villaggio e dell'influenza cosmico-geomantica dei megaliti, ne *La Zona del Crepuscolo* sono le arti “magiche” del dottore “pazzo” di turno

(il dottor Hicks, una sorta di eponimo del defunto “mago nero” Vergerus, che si rivela essere uno dei nomi di Xabaraz)<sup>3</sup> a far cadere, uno dopo l'altro, gli abitanti in uno stato di non-vita: è qui che Sclavi si riconnette all'opera di Poe, soprattutto a *The Facts in the Case of M. Valdemar* (*La verità sul caso Valdemar*, 1845), riprodotto a grandi linee a pp. 79-86.

Non ci troviamo, dunque, di fronte a zone magnetiche causate dalla presenza di *leylines* o siti sacri: l'orrore è tutto umano, e ha che fare con la dottrina del *mesmerismo*, eclettica terapia volta a curare malattie o disfunzioni basata sull'applicazione delle teorie di Franz Anton Mesmer, medico tedesco del Settecento, prendendo le mosse dall'esistenza di un “fluido” (o “forza magnetica”) presente nell'essere umano che, se opportunamente trattato attraverso pratiche ipnotiche, può sbloccarsi e scorrere liberamente, guarendo il paziente dai mali fisici e psicologici.

Edgar Poe, che in quegli anni trattò di mesmerismo in vari suoi racconti<sup>4</sup>, portò le teorie di Mesmer alle loro estreme conseguenze: se ciò che sosteneva il medico tedesco si fosse rivelato vero, sarebbe stato allora possibile tenere in vita artificialmente, con le arti ipnotiche, la mente (o l'anima?) del paziente anche *in articulo mortis*, per un lasso di tempo potenzialmente indefinito. Sclavi sposa, in questo racconto, l'ipotesi di Poe; tuttavia, a differenza di Valdemar, il cui corpo ormai senza vita giace per sette mesi immobile nel suo capezzale, mentre la sua anima vitale sopravvive grazie alle pratiche mesmeriche del dottor P., gli abitanti di Inverary hanno pieno possesso delle proprie facoltà fisiche, e sono liberi di camminare per le vie del paese, chiacchierare tra

loro e via dicendo. La loro mente non sembra confinata in un regno ultraterreno ed infernale come quello sperimentato dall'anima postuma di Valdemar; quanto al corpo, esso necessita solamente, ogni tanto, di un piccolo "restauro".

Eppure, Sclavi chiede implicitamente al lettore: siamo sicuri che gli abitanti di Inverary siano davvero *liberi*? Appare ben presto chiaro, infatti, che essi non godono di un vero e proprio libero arbitrio, ma viaggiano giorno dopo giorno su binari prestabiliti: percorrono quotidianamente le stesse vie, incontrano le stesse persone, fanno i medesimi discorsi, la cui ripetizione pedissequa e inconscia li svuota completamente di senso. Qui, dunque, risiede la lettura sclaviana: il vero Inferno non si presenta, come da tradizione, con fuoco e fiamme, né è situato in un mondo ultraterreno, anche se, in un certo senso, a ragione potrebbe essere così definito Inverary.

Pur rilevando che il percorso dell'Indagatore dell'Incubo alla volta del paesino "fatale" inglobi più di un *topos* mitico del viaggio ultraterreno<sup>5</sup>, nondimeno bisogna sottolineare come Inverary si trovi fisicamente nel *nostro* mondo, non nell'Altrove assoluto: è una cittadina come tante altre, i cui abitanti passano il tempo esattamente come i loro coetanei nel resto dell'Inghilterra, dell'Italia, del mondo occidentale. E proprio qui sta l'approccio post-moderno, cinico e lucidamente nichilista di Sclavi alla questione della "morte del corpo", della "sopravvivenza dell'anima" e del "mesmerismo": in un mondo ormai completamente svuotato del senso del Sacro e del Mistero, ogni vivo è, come sosteneva Gurdjieff, un "dormiente", ogni persona una maschera, ogni azione una stagnazione. In questo regno dell'Ade in Terra, ogni mente-anima, ormai ipnotizzata dal Grande Macchinatore, si rivela mesmerizzata, zombificata; la ripetizione forzata di ogni esperienza fa dell'esistenza stessa un *mysterium tremendum* di segno opposto a quello di cui parlava Rudolf Otto<sup>6</sup>: lungi dall'elevare la coscienza del soggetto, lo trascina impetuosamente verso il basso. Sembra a tal punto priva di senso la vita all'interno della Zona<sup>7</sup> che il primo abitante di Inverary ad averci fatto ingresso, Terence Carpenter, implora Dylan, similmente al Nosferatu di Herzog, di far cessare le sue sofferenze: «Io abito nella Zona del Crepuscolo... io sono stato il primo a giungere nella Zona... e ora sono tanto stanco... tanto stanco... dammi la pace, ti prego...». La Zona, aggiunge, «è un confine... è un attimo dilatato all'infinito... è il momento in cui la vita non è ancora morte e la morte è ancora vita... è l'istante del passaggio da questo a un altro mondo...».

Lungi dal "fantasticare" sulla sopravvivenza dell'anima dopo la morte, sembra rilevare implicitamente Sclavi, oggi non possiamo nemmeno vantarci di possedere un'anima *in vita*; e lo stesso discorso vale per la libertà fisica, poiché i nostri corpi, esattamente come quelli degli abitanti di Inverary, si trascinano come burattini animati dal "dottore pazzo" di turno su binari da lui prestabiliti, come mere pedine ed ingranaggi che perpetuano, giorno dopo giorno, un meccanismo babelico privo di senso e scopo, persino per colui che "fa girare la giostra". Ecco la risposta del dottor Hicks all'esternazione di Dylan, secondo cui quanto succede ad Inverary è "atroce": «Sì, può darsi... ma non più della vita vera... anzi, è praticamente la stessa cosa, solo che nella Zona del Crepuscolo non si muore... è la banalità sublime... l'inutilità eretta a sistema... il nonsenso totale... l'idea di dover morire fa sì che ci affanniamo per trovare uno scopo all'esistenza... eliminata quell'idea, anche l'affanno scompare...».

Nel seguito, in *Ritorno al Crepuscolo*, Sclavi esprime questa prospettiva facendo raffigurare a Montanari & Grassani una delle strade centrali di Londra, e fa dire ad un supposto Edgar Poe, proiettato lì all'improvviso, per uno scherzo dello spazio-tempo: «L'inferno, sì. Altro non poteva essere quel luogo spaventoso al di là di ogni immaginazione, e che solo il sommo Dante avrebbe saputo rappresentare. Immersi in una nebbia caliginosa e acre, irrespirabile, torme di anime in pena si affrettavano senza senso e senza meta, tra alti palazzi che parevano altrettante babeliche torri di cristallo, mentre nelle strade si muovevano in un caos primordiale strani animali simili a veicoli senza cavalli, dall'insopportabile frastuono, e nel cielo, a malapena visibile oltre la bruma, volavano immensi demoni alati».

Con l'espedito narrativo d'immaginare Poe nella Londra alle soglie del Duemila, Sclavi fa assurgere il caos magmatico (rappresentato allegoricamente da Inverary nell'arco dei due albi e dalla capitale inglese in questo specifico frangente narrativo) più che a luogo ultraterreno, sull'esempio dell'Ade degli Ellenici o dell'Inferno dantesco, a realtà emblematica dell'impasse in cui si trova l'uomo contemporaneo. Esso, infatti, si presenta agli occhi di Sclavi (non, come detto, per una ragione *geografica*, bensì per un fatto *meramente umano*) come rappresentazione dell'Inferno sulla Terra<sup>8</sup>: non perché sia un luogo "terrificante" o "diabolico", ma perché riassume al meglio, nella sua scialba aspettativa di non-vita che si reitera giorno dopo giorno, lo smarrimento dell'uomo moderno<sup>9</sup>, il quale, avvolto

dalle nebbie implacabili di Storia e Tempo e intrappolato in una stagnante Zona del Crepuscolo, condivide col Valdemar di Poe il senso d'impotenza e, al tempo stesso, di desolato stupore: «Ho dormito... ed ora... ora sono *morto*».

## NOTE

1. Questa la *tagline* in lingua originale: «*There is a fifth dimension beyond that which is known to man. It is a dimension as vast as space and as timeless as infinity. It is the middle ground between light and shadow, between science and superstition, and it lies between the pit of man's fears and the summit of his knowledge. This is the dimension of imagination. It is an area which we call the Twilight Zone.*».

2. Un'altra fonte d'ispirazione per Inverary potrebbe essere il racconto breve *Lest Earth be Conquered* (1966) di Frank Belknap Long, il cui nome peraltro viene citato nei due albi.

3. Cfr. «Dylan Dog», n. 1, *L'Alba dei Morti Viventi*.

4. Oltre al già menzionato *Caso Valdemar*, ricordiamo anche *Mesmeric Revelation, A Tale of the Ragged Mountains* e *The Spectacles*, tutti datati 1844, nonché *Some Words with a Mummy*, dell'anno seguente. Suggestioni mesmeriche erano però già state utilizzate da Poe in precedenza, ad esempio in *Metzengerstein* (1832).

5. Lo smarrimento in una "selva oscura" e nebbiosa, il guado del corso d'acqua a bordo della barca di Caronte, la scomparsa di Mabel nel "gorgo fatale" che ricorda tanto il Maelstrom di Poe ma anche il "buco d'accesso al mondo infero" delle tradizioni sciamaniche dell'Asia centro-settentrionale e del Sub-Artico, e così via.

6. Cfr. Rudolf Otto, *Il sacro*, tr. di Ernesto Bonaiuti, SE, Milano 2009.

7. La "Zona" in cui si rimane sospesi fra vita e morte (e, in particolar modo, la scena nelle catacombe con Carpenter) si rifà palesemente ai "Terreni K" del film di Pupi Avati *Zeder* (1983), appezzamenti di terreno utilizzati dagli antichi Etruschi per le loro catacombe, in cui i corpi sepolti rimangono in una sorte di "vita sospesa".

8. Un tema che sarà approfondito da Sclavi nel quarantunesimo albo di «Dylan Dog» (*Golconda!*), nel quarantesimo (*Inferni*) e, volendo, anche nel diciannovesimo (*Memorie dall'invisibile*).

9. Anche in questo senso si può forse intendere il carattere "crepuscolare" della "Zona" nel racconto di Sclavi, quasi in maniera spengleriana.

# ORRORE NELL'ALTO DEI CIELI

\*\*\*

Nel corso delle centinaia di albi di cui è composta la serie di «Dylan Dog», Tiziano Sclavi e colleghi hanno costruito una visione generale della realtà piuttosto articolata, che mescola gli elementi più disparati, dalla teoria degli universi paralleli a un'estetica di gusto surrealista, da una concezione onirica del mondo ad una fiabesca, arricchendo poi il tutto con una serie di luoghi mistico-geografici davvero peculiari. È complessa la metafisica dylaniana, e fa riferimento ad idee filosofiche, scientifiche e teologiche anche molto sofisticate. Tuttavia, la domanda (di rito) che ci dobbiamo porre è: *nell'universo di Dylan Dog, Dio esiste?*

Ebbene, il punto di vista dell'Indagatore dell'Incubo è noto: già nel sesto episodio, *La bellezza del demonio*, Mala Behemoth – il diavolo del titolo – sostiene che, a quanto le risulta, Dylan sia laico. Nella medesima storia emerge una forte sfiducia nell'esistenza di una realtà ultraterrena di tipo positivo; Mala dice infatti che «il Paradiso, quello sì, ho proprio paura che non esista»<sup>1</sup>.

Lo stesso Old Boy a un certo punto afferma a chiare lettere – ne *Il diavolo nella bottiglia* («Almanacco della Paura 1993») – di essere ateo. Nulla ci è dato sapere a proposito della tipologia di ateismo a cui aderisce Dylan: semplice negazione dell'esistenza di Dio? Idea nietzschiana della sua morte? Agnosticismo? Il problema che si pone qui è filosoficamente non banale, nel senso che, dato che l'ateismo è sempre stato inteso in contrapposizione alla fede – e mai come un'architettura concettuale a sé stante, passibile di un'evoluzione altrettanto articolata di quella delle fedi religiose<sup>2</sup> –, è

difficile identificare in modo netto le posizioni che emergono in «Dylan Dog».

A dire il vero, nella serie Dio compare abbastanza presto, già nel secondo «Speciale», *Gli Orrori di Altroquando*, frutto degli sforzi di Sclavi e di Attilio Micheluzzi. L'albo è un contenitore di storie che vedono coinvolto l'Indagatore dell'Incubo e alle quali assiste, dalla sua fortezza che si libra nello spazio cosmico, un'entità che – sebbene non venga detto in modo esplicito – dovrebbe essere proprio Dio. Un Dio piuttosto *sui generis*, però: è servito da una creatura di tipo demoniaco, Azazelo, la quale si rivolge a lui con insulti che in realtà vogliono essere complimenti: «Vostra Enormità», «Unico Orrore dell'Universo», «Fogna Suprema», «Gigantesco Fetore», «Cosmica Anomalia» e via dicendo. Le sue fattezze sono mostruose: di aspetto maschile, l'ente supremo possiede quattro mammelle e, stando ad Azazelo, diciotto cuori. Pensandoci bene, non c'è dubbio che si tratti di Dio, visto che lui stesso dice di sé: «Io, che ho creato il Cielo eccetera (soprattutto eccetera)»<sup>3</sup>. Si tratta però di un Dio sostituibile e non indistruttibile, nel senso che, se si addormentasse – ed evidentemente non dorme mai –, la realtà andrebbe a pezzi. È lo stesso servo a citare una vecchia leggenda: «Se dormirà il padrone fino in fondo crollerà la compagine del mondo e sarà un servo a ereditare il Cielo: il nuovo padrone si chiamerà Azazelo!»<sup>4</sup>.

È un dio ben diverso dalla Divina Provvidenza cattolica, così attenta a ogni minimo dettaglio della vita delle sue creature: egli, infatti, incontra la Terra per caso, durante il suo aggirarsi per il co-

smo, e sembra interessato ad essa solo in quanto possibile diversivo o passatempo. Alla domanda su cosa sia quel pianeta, Azazelo, con scarsa considerazione per la nostra specie, risponde che la Terra «altro non è che un escremento di mosca alphacentaurina»<sup>5</sup>.

Un altro esplicito riferimento a Dio lo fa Ferrandino ne *Il Signore del Silenzio*, in cui uno dei personaggi, Harry Singer, definisce la vita «il sogno di un Dio crudele». Si avanza qui l'ipotesi che Dio esista e che, invece di attirare la devozione dei fedeli, possa pure essere odiato o disprezzato, in linea con le idee espresse, tra gli altri, da Manlio Sgalambro nel suo *Trattato dell'empietà*: «Se ieri non vi fu teologia senza pratica, si potrebbe affermare che oggi non vi è teologia senza ira. Quest'ultima svolge il ruolo della pratica dove la pratica non svolge più ruoli. La rabbia di essere è collera teologica; come se ce l'avesse con qualcuno. L'ateo invece – questa piccola canaglia – non ce l'ha con nessuno. [...] Nell'epoca della grande valutazione è "valutato" anche Dio. Nell'insipido dolore universale, la segreta relazione dell'odio non venne nominata. [...] Che divina sia soltanto una realtà alla quale l'individuo si senta tratto a rispondere piamente e non con bestemmie, ciò non è l'ultima istanza. Quanto è stato involato alla tradizione non manda più i bagliori di un nome onorato»<sup>6</sup>.

Dio appare, anche se in modo indiretto, nel n. 146 della serie regolare, nel corso dell'interessante episodio *Ghost Hotel*. Nella storia in questione un personaggio misterioso, Darknight – che probabilmente è il diavolo –, assume Dylan Dog per ripulire un hotel, il Limbo, dalle nu-

merose presenze spettrali che lo infestano. A un certo punto, nelle cantine dell'edificio stregato, Dylan e una giornalista, Rosaura Kowalsky, scoprono delle creature deformi e orribili a vedersi. Alla sorpresa della giornalista («Quegli animali, mio Dio!») Darknight risponde: «Non sono animali, e forse non è invano che nominate il nome di Dio, riguardo a loro. Non il Dio dei cristiani o dei musulmani, un dio. Migliaia di anni fa, il filosofo presocratico Empedocle aveva una sua "teoria dell'evoluzione": immaginava che all'inizio dei tempi il fuoco, l'aria, l'acqua e la terra cercassero di combinarsi tra loro, per generare esseri viventi, tentativi di creazione, mostri. Adamo non fu allora, forse, il primo uomo, ma il risultato finale di una serie di "esperimenti

Al di là del riferimento sclaviano a Empedocle, questa descrizione presenta diversi punti di contatto con la gnosi, così come con le leggende ebraiche pre-bibliche. La prima consiste, nella fattispecie, in un insieme di correnti religiose e speculative legate al cristianesimo degli inizi, ma sviluppatesi anche in modo indipendente. Uno dei capisaldi di tutti i movimenti gnostici è l'assoluta inconoscibilità di Dio: il divino è cioè del tutto trascendente e al di là del pensiero umano. La realtà materiale è il prodotto di divinità inferiori, creature potentissime ma imperfette, note con il nome di Arconti – cioè governanti –, che ricordano i diversi dèi di cui parla Darknight. Secondo la versione più diffusa, l'universo è governato dai Sette, Arconti

traterrena, composta da coppie divine. Al livello più basso troviamo due entità metafisiche, *Cristo e Sofia* – cioè la Sapienza divina. Ed è proprio quest'ultima che, con un atto d'insubordinazione, decide di comprendere l'Abisso divino in modo diretto; tale ribellione avrà tutta una serie di conseguenze, come appunto la nascita del Demiurgo e del mondo materiale – non realmente voluto da Dio<sup>8</sup>.

Per quanto riguarda invece i miti pre-biblici, segnaliamo solo che, com'è noto, l'Antico Testamento è in parte il frutto di un lavoro di sistemazione di un complesso *corpus* di miti e leggende precedenti, i quali, tra le altre cose, immaginavano che quello in cui viviamo non fosse il primo mondo creato da Dio, ma che egli avesse effettuato più e più tentativi; anche le leggende sull'origine dell'uomo sono più articolate di ciò che traspare dalla *Genesi* – ad esempio, si sostiene l'esistenza di una moglie di Adamo precedente a Eva, Lilith. In ogni caso, queste tradizioni vennero bandite proprio perché suggerivano – come fa Darknight – che Dio fosse fallibile<sup>9</sup>.

Infine in «Dylan Dog» compare, di quando in quando, un Dio "sotto mentite spoglie", cioè Cagliostro, il gatto magico della strega Kim. In realtà, si tratta di un essere millenario; di lui Kim dice: «È più potente di qualsiasi strega; se volesse potrebbe far sparire il mondo intero! È come un bambino che sogna, ma i suoi incubi possono diventare realtà!»<sup>10</sup>.

L'idea che il mondo sia il prodotto di un'entità in un certo senso infantile, che lo avrebbe creato solo per divertimento, non è nuova, anzi: si tratta di una rappresentazione mitologica e filosofica molto antica, per la quale quella del gioco è una buona metafora per cogliere la natura ultima del cosmo. E tale visione è arrivata fino ad oggi, tramite il lavoro del filosofo tedesco Eugen Fink, che al tema ha dedicato un libro, *Il gioco come simbolo del mondo*<sup>11</sup>. La riflessione di Fink parte da Eraclito; quest'ultimo riteneva che l'elemento base della realtà fosse il fuoco (*pyr*, in greco) e che il corso del mondo (*aión*) fosse determinato dalla continua lotta tra gli opposti: «Eraclito riprende il termine *aión* e lo adopera per dare un altro nome al fuoco, lo chiama *corso del mondo*. E di questo corso cosmico dice nel frammento 52: "Il corso del mondo è un bambino che gioca a dadi, è il regno di un bambino". Tutto l'ente, in quanto ente governante, viene definito simbolicamente "bambino che gioca", *pais paizon*. La creazione più originale ha il carat-

« È PIÙ POTENTE DI  
QUALSIASI **STREGA**;  
SE VOLESSE POTREBBE FAR  
SPARIRE IL **MONDO INTERO!**  
È COME UN BAMBINO  
CHE SOGNA, MA I SUOI  
**INCUBI** POSSONO  
DIVENTARE **REALTÀ.**

genetici», come li chiameremmo oggi, un risultato non certo entusiasmante, potrei aggiungere... Esperimenti eterni. Adamo, in seguito, perse l'immortalità, ma non fu così per i suoi "predecessori", che infatti sopravvivono ancora oggi, e vivranno fino alla fine dei tempi. Vivranno e soffriranno, nascosti in grotte profonde sull'Himalaya, o in fondo all'oceano, o in una cantina di Londra, consapevoli della loro mostruosità, straziati dalla vergogna e dal ribrezzo di se stessi, senza neanche la speranza della morte, senza poter invocare un "creatore" che si è dimenticato dei suoi errori. E pensare che perfino il Diavolo ha pietà di questi poveri esseri»<sup>7</sup>.

molto potenti, chiamati con i nomi attribuiti al Dio dell'Antico Testamento: Elohim, Adonai, Sabaoth e via dicendo. La responsabilità principale della creazione del mondo va al loro capo, il Demiurgo, che a volte sembra una versione "peggiorata" del Dio severo dell'Antico Testamento. A grandi linee possiamo dire che, per gli gnostici, tutta la realtà si è originata in questo modo: Dio, che è un Abisso inconcepibile, si autogenera unendosi con il proprio Pensiero, e così facendo emana l'intelletto – *nous* – e la Chiesa celeste. Una serie di successivi atti di autogenerazione ed emanazione creano una vera e propria gerarchia ul-

tere del gioco. Dèi e uomini sono quel che sono non in virtù di una costituzione propria del loro essere – non sono chiusi in sé come le altre cose del mondo, essi stanno in aperto, estatico rapporto con il *pyr* e l'*aión*. Hanno la loro potenza in vassallaggio, traggono la loro forza produttiva dal gioco»<sup>12</sup>.

Collegata all'assenza o all'irrilevanza di Dio c'è un'altra concezione sclaviana, ossia quella dell'insignificanza umana rispetto all'immensità del cosmo. Un buon esempio di tale idea è un breve racconto dylaniato, *La cosa*. Protagonista indiretto dell'episodio è il nostro pianeta, che s'immagina essere un'entità vivente e pensante: «La "cosa" dormiva, e nello stesso tempo era sveglia, rifletteva su se

minuto. Dopo pochi sussulti della natura, quel corpo celeste si irrigidì, e gli animali intelligenti dovettero morire. – Ecco una favola che qualcuno potrebbe inventare, senza aver però ancora illustrato adeguatamente in che modo penoso, umbratile, fugace, in che modo insensato e arbitrario si sia atteggiato l'intelletto umano nella natura: ci sono state delle eternità, in cui esso non era; e quando nuovamente non sarà più, non sarà successo niente. Per quell'intelletto, infatti, non esiste nessuna missione ulteriore, che conduca al di là della vita dell'uomo. Esso è umano, e soltanto il suo possessore e produttore può considerarlo con tanto *pathos*, come se in lui girassero i cardini del mondo. Se fosse per noi possibile comunicare con la zan-

ritornata alla forma di nebulosa errerà nei Cieli priva di parassiti e di malattie»<sup>16</sup>.

Volendo, possiamo risalire ancora più indietro, al celebre pensiero 205 di Blaise Pascal: «Quando considero la breve durata della mia vita, assorbita nell'eternità che precede e segue il piccolo spazio che occupo e che vedo inabissato nell'infinita immensità degli spazi che ignoro e m'ignorano, mi spavento, e mi stupisco di vedermi qui piuttosto che là, perché non c'è ragione che sia qui piuttosto che là, adesso piuttosto che allora»<sup>17</sup>. Schiavi riescono dunque a coniugare l'orrore della cultura pop con qualcosa che terrorizza i filosofi, ossia l'assenza di Dio – anzi, l'assenza di un centro metafisico che ci dica cosa fare delle nostre vite.

## « LA "COSA" DORMIVA, E NELLO STESSO TEMPO ERA SVEGLIA, RIFLETTEVA SEMPRE SU SE STESSA... »

stessa... Si poneva le eterne domande: da dove vengo, dove vado, chi sono? E da tanto tempo se ne stava lì nascosta, invisibile a tutti, benché fosse immensa...»<sup>13</sup>. Questa "cosa" pare scossa dai medesimi dubbi che attanagliano gli esseri umani, dei quali, tra l'altro, sembra non avere un'ottima opinione: «La "cosa" a volte sognava, impadronendosi dei sogni di uno di quei microscopici parassiti che la infestavano, e dei cui incubi a volte si nutriva. Poi tornava a pensare, nel dormiveglia, a porsi le eterne domande: "Da dove vengo, dove vado, chi sono?". "Sì, d'accordo", si rispondeva, "vengo dall'infinito e sono un pianeta, momentaneamente il terzo di questo Sistema solare". Ma erano risposte così insensate, così effimere, così banali...»<sup>14</sup>.

Il richiamo a Nietzsche è d'obbligo. In particolare, si noti l'incipit di *Su verità e menzogna in senso extramurale*: «In un qualche angolo remoto dell'universo che fiammeggia e si estende in infiniti sistemi solari, c'era una volta un corpo celeste sul quale alcuni animali intelligenti scoprirono la conoscenza. Fu il minuto più tricotante e menzognero della "storia universale": e tuttavia non si trattò che di un

zara, verremmo a scoprire che anch'essa con lo stesso *pathos* nuota nell'aria dove si sente come il centro che vola in questo mondo. Non c'è niente in natura di così spregevole e dappoco che con un piccolo soffio di quella facoltà conoscitiva non si possa gonfiare come un otre; e allo stesso modo in cui qualsiasi facchino vuol avere i suoi ammiratori, anche il più orgoglioso degli uomini, il filosofo, è convinto che da ogni lato gli occhi dell'universo siano puntati telesopicamente sul suo fare e sul suo pensare»<sup>15</sup>.

Anche Italo Svevo, d'altronde, potrebbe condividere l'opinione della "cosa" sulla natura parassitaria degli esseri umani: «Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della Terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la Terra

### NOTE

1. «Dylan Dog», *La bellezza del demone*, n. 6, p. 93.

2. Per una trattazione dell'ateismo inteso in senso autonomo cfr. Georges Minois, *Storia dell'ateismo*, tr. di Oreste Trabucco e Lelio La Porta, Editori Riuniti, Roma 2003.

3. «Dylan Dog Special», *Gli orrori di Altroquando*, n. 2, p. 7.

4. Ivi, p. 75.

5. Ivi, p. 3.

6. Manlio Sgalambro, *Trattato dell'empietà*, Adelphi, Milano 1987, p. 9.

7. «Dylan Dog», *Ghost Hotel*, n. 146, pp. 43-44.

8. Cfr. Hans Jonas, *Lo gnosticismo*, tr. di Margherita Riccati di Ceva, SEI, Torino 2002.

9. Cfr. Robert Graves, Raphael Patai, *I miti ebraici*, tr. di Maria Vasta Dazzi, TEA, Milano 1998.

10. «Dylan Dog», *Cagliostro!*, n. 18, p. 72.

11. Eugen Fink, *Il gioco come simbolo del mondo*, tr. di Nadia Antuono, Hopefulmonster, Firenze 1991.

12. Ivi, p. 27.

13. «Dylan Dog Superbook», *La cosa*, n. 3, p. 103.

14. Ivi, p. 114.

15. Friedrich Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in *Opere 1870-1881*, Newton & Compton, Roma 1993, p. 93.

16. Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, Mondadori, Milano 2004, p. 1085.

17. Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, a cura di Gennaro Auletta, Mondadori, Milano 1994, pp. 193-194.

# IN TENEBRIS VERITAS L'ORRORE SECONDO TIZIANO SCLAVI

\*\*\*

Tiziano Sclavi ha avuto un grande merito. Insieme a Stephen King è finalmente riuscito a far accettare alla cultura italiana un genere, quello della narrativa del terrore, della paura, del nero, del gotico o dell'horror che dir si voglia, non tanto sul piano della letteratura "alta", quanto su quello "popolare". La regolare presenza dei romanzi di King nelle classifiche dei libri più venduti e il successo straordinario, a partire dal 1986, di «Dylan Dog», nell'ambito dei fumetti, hanno creato una situazione in precedenza nemmeno ipotizzabile. Il genere "orrore" è uscito dal ghetto, è diventato pane quotidiano per le giovani generazioni, non viene più accolto con atteggiamento snobistico dalla cultura "ufficiale", anche se le eccezioni non mancano. Si tratta in fondo di una questione di *abitudine* e di *qualità*...

Non è tutto. A merito di Sclavi va anche un altro risultato: aver indirettamente sollecitato l'interesse verso la letteratura dell'orrore da parte di disegnatori, soggetti e quindi narratori che, alla fine, sono riusciti a farsi pubblicare. La creazione del circuito lettore-autore-editore è ovviamente fondamentale e, se non s'instaura, nessun "genere" potrà mai sopravvivere. Se in Italia hanno potuto alla fine vedere la luce romanzi e racconti italiani neri e dell'orrore, questo è anche merito di Sclavi, dei suoi personaggi a fumetti e delle sue opere narrative. E qui ci si occupa soltanto di quelle che a mio parere sono forse le più significative, sia sul piano letterario che della sua "visione del mondo", cioè uscite nel primo periodo, nel ventennio 1974-1994, che poi hanno influenzato tutta la sua produzione (che

conta altri quattro volumi di narrativa, escludendo la sua produzione giovanile).

Tiziano Sclavi è un narratore con un duplice volto: da un lato quello di sceneggiatore di *comics*, dall'altro quello di vero e proprio romanziere. Le due attività, naturalmente, come vedremo, s'intersecano al punto da sovrapporsi spesso, comunque sempre muovendosi nell'ambito della narrativa "di genere": giallo, orrore e fantascienza. Due volti, che però sarebbe meglio definire facce della stessa medaglia, due aspetti della stessa personalità, non contrapposti ma *complementari*. Tra l'altro, con un'origine comune, quella della passione per i film (si potrebbe meglio dire: per la struttura filmica), che ha influenzato la doppia attività dello scrittore. Se Sclavi non fosse stato fin da giovanissimo un vero e proprio *cinophile* appassionato del thriller e dell'horror, probabilmente non avrebbe scritto quel che ha poi scritto e soprattutto non l'avrebbe scritto con quel suo inconfondibile "taglio". Il che ha, come si vedrà, sia un aspetto positivo sia uno negativo.

Dal *cinophile* Sclavi, amatore dei film di Hitchcock, De Palma e Argento, della loro struttura, delle loro inquadrature, del modo di avvicinare lo spettatore a situazioni e personaggi, della loro cura dei particolari, delle loro rapide sequenze, dei *flashback* e dei *flashforward*, nasce sia lo Sclavi sceneggiatore, sia lo Sclavi romanziere, quello che nel 1972 a diciannove anni scrive *Film*, poi pubblicato da Il Formichiere nel 1974, vincitore del Premio Scanno, e quindi ristampato in appendice a *Nero* (Camunia, 1992).

Un titolo, *Film*, che è tutto un programma. Le sue "sequenze a fotostop visivi"

non sono nient'altro – mi pare – che una chiara anticipazione della sua successiva e intensa opera di sceneggiatore di fumetti, equivalendo qui i fotostop ai singoli quadretti o alle singole pagine di una sceneggiatura disegnata. *Film* contiene già quel repertorio d'immagini mutuato soprattutto dal linguaggio cinematografico che poi si ritroverà in «Dylan Dog»: teste mozzate che cadono con un tonfo, coltelli infilati nella carotide sino al manico, pezzi di carne che si staccano dal corpo sino a mettere a nudo lo scheletro, tagli inferti su faccia e mani con una lametta da barba. Lo stesso si può dire di squarci surreali che non sono rari nelle avventure dell'Indagatore dell'Incubo: il vascello dell'Olandese Volante che scivola nel cielo a vele spiegate, un giornale con le pagine tutte bianche, una vecchia casa piena di libri che ricorda le geometrie di Escher. C'è addirittura un accenno di poesia che ricorda le ballate di *Dellamorte Dellamore* e «Dylan Dog», quello che dice: «Corri corri / ma la morte / corre forte / più di te...». E c'è pure il nome "Francesco" che, anche in versione femminile, sarà frequentissimo nella successiva opera di Sclavi.

Sotto questo aspetto, quindi, *Film* può essere considerato, come dice l'autore nella ristampa 1992, un «reperto archeologico»: nel senso che contiene *in nuce* molto di quel che scriverà dopo. Anche l'aspetto, dal mio punto di vista, negativo, e cioè la mancanza di una vera e propria trama logica e coerente. *Film* – insieme ad altri testi, come si dirà – ha proprio come caratteristica quella di essere un *nonsense* programmatico: nelle sue pagine più o meno brevi una serie di

personaggi si muove all'interno di scene che vanno avanti a sequenze alternate, sequenze di personaggi e azioni che s'intersecano fra loro, con soddisfazione momentanea del lettore-spettatore, ma con un'insoddisfazione complessiva finale.

C'è il sospetto, a volte, che Scavi si limiti a mettere su carta tutte le immagini che gli passano per la mente, i sogni a occhi aperti, gli incubi notturni, il cui impatto è assicurato dal suo stile oggettivo, quasi da vecchia *école du regard*. In parte forse sarà anche così, ma c'è altresì una tesi di fondo che viene regolarmente proposta in ogni sua opera. Ed è quella della ripetitività, del circolo chiuso, della vita come un film di cui noi siamo gli attori, di solito inconsapevoli. Ci troviamo all'interno di un qualcosa mosso da

\*\*\*

In questa sua vena il Nostro ha scritto, nel 1983, *Dellamorte Dellamore*, pubblicato però solo otto anni dopo (Camunia, 1991) e il già citato *Nero*, apparso nel 1992. Da *Dellamorte Dellamore* è nato, dice il risvolto di copertina, Dylan Dog. Francesco Dellamore, figlio di Francesca Dellamore, fa di mestiere il guardiano del cimitero di Buffalora, cittadina di provincia. Gli è accanto uno scavafosse, Gnaghi, decisamente subnormale. Il guardiano, oltre che seppellire i morti del paese, si occupa anche di ucciderli una seconda volta, e definitivamente, con un colpo in fronte della sua fedele *Bodeo*, quando essi, a causa di un ignoto morbo, risorgono dalle loro tombe affamati di carne umana. Né più né meno degli zombi immor-

Helsing di Stoker, Carnaki di Hodgson e soprattutto John Silence di Blackwood, per rendersi conto di come si tratti di un'illustre tradizione letteraria.

Dellamorte è *in nuce*, grezzo e casereccio, l'inglese Dylan. Al di là delle differenze, che l'uno sia lo specchio italico dell'altro, una specie di *alter ego* meno complesso (e complessato...) e forse un po' più genuino, sta a provarlo un'avventura di «Dylan Dog», precisamente lo *Speciale n. 3* del luglio 1989. In *Orrore nero* Scavi fa incontrare i due personaggi, quello disegnato "padre" di quello scritto, sia fisicamente sia (per così dire) metafisicamente e simbolicamente: nell'ultima inquadratura, separati dalla classifica effigie della Morte con tanto di cappuccio e falce, usando entrambi una vecchia *Bodeo* uccidono lo stesso zombi-ritornante, con a fianco i fidi Groucho e Gnaghi. Il singolare rapporto fra i due personaggi è stato colto dal regista Michele Soavi, che ha scelto, come interprete del guardiano del cimitero nel film tratto dal romanzo, proprio Rupert Everett, cioè l'attore inglese su cui Scavi ha modellato l'immagine fisica di Dylan Dog.

Il "romanzo maledetto" è stato pensato da Scavi sin dall'origine come un fumetto scritto o, almeno, dal punto di vista della sua fumettizzazione. Stanno a dimostrarlo due elementi: non solo la tipica spezzettatura in capitoli brevi, in subcapitoli brevissimi, con immagini nette e particolareggiate, ma soprattutto "il punto di vista", che è quello indubitabile dello spettatore/lettore di fumetti. Di che storia si tratti si è accennato, in linea di massima. Naturalmente, non è soltanto la vicenda del guardiano del cimitero, uccisore di zombi per pietà, per prevenzione o per completare l'opera della Falciatrice. In quest'opera narrativa, che sta a monte di altri suoi testi più impegnativi e più noti, troviamo evidentemente, seppure in forma sincopata, i suoi temi fondamentali: l'antinomia freudiana Eros-Thanatos, più che quella classica di Amore-Morte, nel senso che in Scavi le cose sono più complesse, patologiche e morbose di quanto non sia nel lineare mito greco. Anche la separazione tra vita e morte è così vasta e minima al tempo stesso che in questa "terra di nessuno" possono accadere le cose più assurde e grottesche. Forse si tratta proprio di quella "zona del crepuscolo" di cui parla la vecchia serie di telefilm americani di Rod Serling degli Anni Sessanta, intitolata *Ai confini della realtà* (e il cui titolo originale è appunto *Twilight Zone*): non a caso, Scavi la cita spesso

## **TIZIANO SCLAVI** È UN NARRATORE CON **DUE VOLTI**: DA UN LATO QUELLO DI **SCENEGGIATORE** DI "COMICS", DALL'ALTRO QUELLO DI **ROMANZIERE**.

altri, non viviamo praticamente mai la nostra vita, ma ripetiamo all'infinito, ossessivamente, le nostre azioni: i nostri sentimenti sono artificiali, in fondo la realtà non esiste, c'è una parete sottilissima che divide vero e falso, vita e morte, realtà e irrealtà. Gli esseri umani sono marionette, burattini, protagonisti di un folle esperimento, di una creazione artificiale, di un mondo in scatola, di una realtà virtuale. Un tema affascinante e grandioso, che ha attratto alcune note firme della fantascienza americana come Frederik Pohl, Philip K. Dick, Daniel Galouye, Richard Matheson, Ray Bradbury, Fredric Brown, Robert Young, e che è in fondo anche un tema religioso e filosofico riguardante il libero arbitrio e le nostre più autentiche capacità di scelta e decisione. Scavi lo riporta in un clima tra orrore e surreale.

talati da George Romero nella sua ormai classica *Notte dei morti viventi* (1988). Sono i "ritornanti", i *revenants* della tradizione spettrale francese. Il punto di contatto con l'Indagatore dell'Incubo è il continuo faccia a faccia con quanto c'è ai confini tra la vita e la morte, una pistola per compagna e una "spalla". Evidentemente, le potenzialità di un personaggio che non occasionalmente potesse vivere una vita allo stesso tempo "normale" e "altra", fra la quotidianità e tutto quanto la circonda e assedia, devono aver indotto Scavi a svilupparlo in modo "seriale". E cosa c'è di più "seriale" di un investigatore con le sue inchieste? Per di più, la figura del "detective dell'occulto" è esistita sin dalla fine del Settecento accanto a quella del detective classico, il cui piano di lavoro è la nostra più semplice realtà. Basti ricordare Martin Hesselius di Le Fanu, van

e volentieri nel suo “romanzo maledetto”, e le ha dedicato anche due famosissimi albi di «Dylan Dog».

In un momento (inizio degli anni Ottanta) in cui ancora gravava sulle nostre spalle il condizionamento americano, Sclavi ha avuto il merito di aver ambientato una particolare “zona del crepuscolo” in una sonnolenta e nebbiosa cittadina italiana del Nord, con il suo maresciallo, un sindaco, un medico condotto, una congerie di paesani e contadini. E lo ha fatto con uno stile efficace perché limpido, oggettivo, “iperrealistico”, che lo contraddistingue rispetto ad altri narratori e che conduce il lettore quasi per mano alla scoperta di scenari, situazioni, personaggi. Ma questa sua caratteristica, senza dubbio importantissima, qui non è del tutto sfruttata, piegata com’è alle esigenze di una trama che trama non è, ma quasi soltanto sceneggiatura. Come una macchina da presa, una videocamera in spalla all’operatore o montata su elicotteri o automobili, l’occhio dello scrittore si fa occhio del lettore. Che penetra in questo mondo “da fumetto”, grazie alle scene brevi, al punto di vista e alle onomatopoeie assai frequenti. Un vero peccato, a mio parere, perché si ha (almeno, io ho) la sensazione di una bellissima occasione sprecata e di un mondo di potenziale narrativo che resta lì, inespreso.

\*\*\*

Non diverso discorso si deve fare per *Nero*, divenuto un film dallo stesso titolo (1992) per la regia di Giancarlo Soldi e l’interpretazione di Sergio Castellitto e Chiara Caselli. Diciamo che sicuramente esso, sin dall’origine, è stato pensato con questa destinazione. Il che, a mio parere, lo rende assai meno “romanzo” di quel che avrebbe potuto essere, proprio come *Dellamorte Dellamore*. Rispetto ad esso Sclavi si porta dietro elementi sia minimi sia più importanti: quello dell’identità dei personaggi e della circolarità della storia. Come a Pernath ne *II Golem* di Gustav Meyrink è sufficiente sbagliare cappello per prendere possesso della identità del precedente proprietario, così all’anonimo protagonista di *Nero* indossare i vestiti dell’ex fidanzato suicida di Francesca lo fa diventare Federico Zardo: da due vite separate iniziali si giunge ad una sola, nata dalla sovrapposizione delle precedenti, al punto che ci si confonde nel seguire le azioni. Naturalmente l’effetto è voluto: Sclavi tende proprio a far perdere il concetto d’identità, d’individualità, a far di-

ventare “tu” l’“io”. Che le cose stiano così sta a dimostrarlo una serie di coincidenze assurde e, appunto, irreali, come l’identità del contadino incontrato in campagna con il padre; oppure gli innumerevoli colpi di scena surreali che sconvolgono gli eventi e li confondono: pistole a salve, finti morti, corpi mastodontici appesi al filo sottile di un frullatore, cadaveri che appaiono e scompaiono. Alla fine, tutto si ripiega quasi su se stesso: non soltanto il libro si chiude con una scena simile a quella d’apertura, ma in essa agisce un personaggio che ha preso il posto di quello che a sua volta all’inizio si era sostituito ad un altro.

Siamo dunque marionette? Abbiamo inconsapevolmente all’interno di opzioni limitate, mentre pensiamo di godere di una libertà di scelta completa e totale? Viviamo come delle maschere nascondendo sempre il nostro Io e ingannando così il prossimo? Sclavi varia su questi temi: non si dice infatti che un autore scrive sempre la stessa storia? Francesca mente, il laido D’Ambrosi mente, il boss mente, il protagonista mente pur di salvarsi. Nessuno è quel che dice di essere. Ancora peggio: nessuno è quel che *sembra* essere! È un gioco d’inganni perversi. È la vita, pare dire Sclavi, in cui oggi men che mai si è sicuri di nulla: del proprio amore, della propria identità, della morte altrui.

«Scritto anche pensando al cinema», come afferma lo stesso autore, *Nero* non si differenzia molto, strutturalmente, da *Dellamorte Dellamore*: capitoli brevi di una, due o tre pagine, addirittura brevissimi di mezza pagina; descrizioni rapide e scattanti, ma non per questo meno chiare, quasi illuminate da un faro; attenzione ai minimi particolari, ai colori, ai sapori, agli odori, alle ripercussioni di una azione.

Non credo che Sclavi possa andare più oltre in questa direzione, avendo ormai raggiunto il massimo. Potrebbe scrivere anche dozzine di questi romanzi-sceneggiature, o sceneggiature in forma di romanzo, ma resterà sempre chiuso nei limiti angusti che le descrizioni brevi, le frasi di mezza riga, i frequentissimi a capo, l’interesse più all’“azione” del personaggio che non alla sua costruzione interiore e psicologica, gli imporranno. Insomma, seguendo questa via, a mio parere, Sclavi corre il rischio di restare “esteriore”, cronista dell’anarchia contemporanea, del caos post-industriale, del marasma metropolitano, della violenza gratuita dei nuovi barbari, dell’insensato e vano agitarsi da marionette degli Anni Novanta. Corre il rischio di non fare passi avanti, mentre ha tutti i mezzi per procedere oltre.

\*\*\*

Non è che non l’abbia fatto, a dire il vero, soltanto che i risultati sono stati positivi o negativi a seconda delle tecniche utilizzate. Si veda ad esempio *Tre* (Camunia, 1988), ottimo nelle intenzioni ma, secondo me, l’unico vero passo falso compiuto da Sclavi in tanti anni. Il tentativo sembra essere stato quello di uscire dagli schematismi obbligati imposti dal “film della vita”, di scardinare il circolo chiuso dell’unica realtà in cui siamo stati costretti, di rompere la ripetitività di azioni che appaiono come predeterminate, di esercitare finalmente il libero arbitrio. Come fare? Lo scrittore è ricorso ad una delle più interessanti convenzioni della narrativa dell’immaginario: il multiforme protagonista, in determinati momenti, passa da un universo all’altro, da una realtà all’altra, per modificare il corso della storia propria e/o altrui. Il desiderio è quello di evadere da una realtà caotica, incomprensibile e, alla fin fine, banalissima, per un Altrove. Banalità esplicitata da Sclavi con una serie infinita (ma anche un po’ noiosa) di *excursus* su personaggi anche secondari: una volta incontrati nel corso della narrazione, questa si interrompe diffondendosi, per quindici righe come per due pagine, sulla loro vita, in una specie di parodia del minimalismo. Per evadere da tutto ciò, è sufficiente un atto volitivo o andare al di là. La madre del protagonista, Edna, lo porta infatti a conoscere il Paradiso, al quale si accede da «un passaggio segreto in cantina». È la Casa del Padre, dove questi consola i propri figli. Da cosa? chiede il protagonista. «Dal fatto di essere imprigionati in un solo universo» risponde la madre.

Il succo della vicenda, e anche un po’ della tematica di Sclavi, è tutto qui. Però, il fallimento di *Tre* come romanzo sta nel fatto che la struttura e lo stile usati non sono all’altezza della situazione. Perché? Perché sono degli ibridi, a metà strada tra la sceneggiatura e la narrazione vera e propria, con la tendenza ad una mescolanza di avvenimenti e vicende eccessivamente ripetitiva. L’impressione finale non è quella di un tentativo di presentare una via di uscita dal caos, ma al contrario l’apoteosi della babele, con quell’intrecciarsi senza fine di storie nelle storie, trame nelle trame, personaggi che appaiono e scompaiono, punti di vista sempre diversi, scenari e sfondi che mutano all’improvviso come le quinte del teatro. Dalla circolarità di una stessa vicenda, ripetuta all’infinito, si è passati alla mescolanza d’infinito vicende. Sicché, anche

l'aspetto più interessante e qualificativo di Scavi, la sua ricchezza inventiva, di narratore di storie, di creatore di personaggi sempre diversi, affonda qui nell'iterazione portata alle sue estreme conseguenze.

\*\*\*

Per fortuna, *Tre* è un'eccezione. Come si è visto, sovente lo Scavi narratore *tout court* si è autosacrificato allo Scavi sceneggiatore. Il secondo Scavi è quello che più compiutamente ha pubblicato veri e propri racconti lunghi o brevi romanzi, e che meglio rivela le sue possibilità non più in potenza ma in atto, espresse in storie come *Mostri* («Il belpaese 2», maggio 1985) o nelle quattro narrazioni riunite in *Sogni di sangue* (Camunia, 1992). Qui siamo di fronte a storie con una trama ben definita, non più a ibridi come *Tre*.

*Mostri* è una storia di *freaks*. O meglio, è la cronaca di una *tranche de vie* di alcuni aborti di natura, proprio come quelli del classico film di Tod Browning (1932), rinchiusi non in un circo ma in un ospedale, luogo canonico di Scavi. In realtà, lungo tutte le quaranta pagine del racconto non succede un bel nulla: è solo la descrizione delle azioni quotidiane, dei problemi giornalieri, dei piccoli fatti di ogni momento vissuti dai tre occupanti di una camera d'ospedale, accuditi dalle infermiere per le loro malformazioni congenite. La bravura eccezionale di Scavi sta proprio in questo: è la presenza stessa dei *freaks* a rendere "eccezionale", fuori della norma, la loro vicenda, che Scavi offre al lettore. Ciccio, un nano tanto piccolo che i nani lo considerano nano; Sam, un tronco umano senza arti; Gnaghi, un deficiente (come lo è la "spalla" omonima di Dellamorte): sono i tre esseri intorno ai quali si svolge la storia, ma accanto a loro, nelle stanze vicine, c'è altra "gente", altri *freaks* che sembrano tratti pari pari dai disegni di «Dylan Dog»: "gente" con la pelle a macchie, con la testa girata di centottanta gradi, con un buco nel petto da cui fuoriesce un omuncolo, con le costole abnormi, con il volto da Neanderthal, con le mani attaccate direttamente alle spalle. Incubi, distorsioni della normalità. Già, ma qual è la "normalità", sembra chiedersi e chiederci lo scrittore? È più terribile e da compatire la situazione esistenziale di questi "mostri" congeniti, che pure hanno una loro dimensione psicologica e sentimentale distorta ma acquisita, oppure la normalità che viene aggredita dal male fisico, come quella dell'infermiera Ilde, che scopre di avere un tumore al seno? Allora

la situazione s'inverte, e sono i ricoverati che si preoccupano di chi sino a quel momento li aveva accuditi. È anche questa, se vogliamo, una "zona del crepuscolo" dove normalità e mostrificazione convivono e al limite si confondono: chi è il vero *freak*? Come dimostra la spedizione notturna di Ciccio, Gnaghi e Sam fino al reparto di oncologia attraverso i meandri sotterranei dell'ospedale, alla ricerca degli esami di Ilde, i due mondi possono incontrarsi.

L'oggettività di Scavi si distende ancora una volta puntualissima e senza alcuna esagerazione, tanto che la ripetitività delle azioni di ogni mattino e di ogni sera, sulla falsariga di un Robbe-Grillet, con la sua tipica descrizione impassibile di oggetti e comportamenti, non disturba affatto, ma anzi contribuisce in questa occasione ad illuminare meglio l'intero racconto.

\*\*\*

Quello che potremmo definire lo "sguardo chiaro" di Tiziano Scavi credo raggiunga il meglio di sé nelle quattro storie di *Sogni di sangue* (Camunia, 1992), pur nella loro esposizione di orrori e angosce. In due è protagonista Salvatore Straniero, commissario in Pavia; un altro è la kafkiana vicenda di uno sdoppiamento di personalità; l'ultimo è decisamente fantascientifico ed il migliore della serie.

In *Un sogno di sangue* e *Un delitto normale*, «l'unico poliziotto comunista d'Italia» deve risolvere i casi di un assassino seriale ed un omicidio che nella sua ovvietà cela un inferno domestico. Straniero, masticatore di gomme americane per non fumare, amatore di «Torpedo» e «Dylan Dog» (*sic!*), reduce sessantottino, deve scovare un *killer* che uccide a rasoiate e sfregia senza un apparente motivo avvenenti fanciulle. La sua tesi è però che «gli assassini non sono mai pazzi, sono lucidi, freddi. Seguono una logica diversa, tutto qui». Per capirli, per prevenirli, bisognerebbe «entrare nei loro sogni». Mentre il sangue e i morti aumentano, Straniero compie la sua indagine con la calma e la bonomia tipiche dei tanti non-poliziotti cui ci ha abituati la narrativa gialla classica, Maigret in testa. Passeggia, mastica, discorre, fa le ore piccole con l'amico giornalista del quotidiano di provincia, interroga testimoni, mastica ancora, scambia due parole con la sua "compagna", beve caffè, filosofeggia. È il commissario di una cittadina universitaria di un mondo che si avvicina in crisi alla fine del millennio, di un «mondo che va in pezzi» e in cui tutte le ideologie sono morte, soprattutto quel-

le che si ritenevano libertarie, il che per uno come lui che «ha fatto il Sessantotto» è cosa ben grave. «La realtà è sempre irreal» dice.

Che "il mondo vada in pezzi", che le apparenze ingannino, che la maschera indossata da tutti copra verità terribili, lo dimostra anche *Un delitto normale*, che però Straniero considera "strano" in quanto, pure qui, non sembrano esserci dei moventi. Perché una moglie uccide all'improvviso il marito con una fucilata? E per quale motivo lei e i figli non hanno intenzione di parlare, accettando le inevitabili conseguenze del gesto? I lettori capiranno il perché quando Scavi, ricorrendo come spesso fa alla circolarità della storia, riscrive (e completa) in chiusura la scena con cui si apre *Un delitto normale*, che contiene una immagine, quella del gorgo, poi ripresa all'inizio e alla fine di *Nero*.

L'autore non smentisce se stesso: anche in queste due vicende ci sono le Francesche, i mentecatti, gli ospedali, gli sdoppiamenti di personalità, gli incubi. Una sapienza narrativa, quella di Scavi, che sa far combaciare il fisiologico al patologico, la regola all'eccezione, la normalità all'abnorme, il bianco col nero. Ciò che colpisce di più è proprio la capacità di descrivere oggettivamente l'irrealtà ricorrendo a quello "sguardo chiaro" di cui si diceva. Quando s'intorbida, si vela, si confonde, come avviene in *Tre*, la partita è perduta. Quando resta tale, allora si hanno racconti come *Il testimone arcano*. Anche qui, come in *Mostri*, sostanzialmente non accade nulla di eccezionale: è la vicenda di un immigrato, il greco Stavros, che è testimone di un incidente stradale e si ritrova nelle panie di un'indagine. Che può mai succedere in una deserta città in piena estate? Invece, a Stavros ne succedono di tutti i colori, grazie ai consigli di Antonis. Consigli a prima vista di una logica irriprensibile, ma così logici e sinceri da fargli ingarbugliare sempre più la sua posizione. Così come "la realtà è irreal", non può la logica essere illogica? Intorno a Stavros sembra aggrovigliarsi un insieme di eventi che hanno l'aria di un complotto, come minimo delle circostanze. Sinché, alla fine, si comprenderà che lui, il greco immigrato, non è un "mostro" soltanto perché è attraversato «dal petto all'inguine» da una cicatrice che ha reso la pelle tanto sottile da far vedere l'interno del suo corpo, ma perché è scisso mentalmente, proprio come l'assassino di *Un sogno di sangue*, al punto da exteriorizzare il proprio *alter ego*: è quest'ultimo che con la sua logica-illogica lo impania sempre più in situazioni

assurde e impossibili, invece di aiutarlo ad uscirne. Tutto contribuisce a dare una sensazione di kafkiana irrealtà, l'angoscia di essere presi in una trappola prodotta dalle circostanze, contro la quale non si riesce a fare nulla, anzi, più si cerca di districarsene e più ci si trova impegnati.

È un po' quel che si prova, portato qui a estremi ottimali, in *Quante volte tornerai*, il meglio, a mio giudizio, datoci finora da Tiziano Sclavi. Ma veramente quella di Ravasciò, protagonista di quest'ultimo racconto, è «la spettrale avventura di un impiegato coinvolto in un orrendo complotto aziendale», come recita il risvolto di copertina, o non è invece quest'ultima un'indicazione volutamente fuorviante per dissimulare una verità che è senz'altro peggiore? Lo scrittore trasforma in vera e

del complotto», sostenuta da tutta una serie di fatti misteriosi, alla conclusione resta la visione totalmente pessimistica dell'autore: perché mai la Terra dovrebbe sparare nello spazio un suo esemplare, come fosse un «monumento», un «militare ignoto», adatto per «rappresentarla», senza neppure destinarlo ad un «pianeta abitabile» e quindi «sterilizzandolo»?

È un nonsenso: l'uomo, Ravasciò, si trova solo in un'astronave semisferica di quarantadue chilometri di diametro nello spazio con destinazione il Nulla da venticinque milioni di anni. Unica occupazione: il gioco, appunto una «regola per sopravvivere», un tentativo di essere «l'ultimo eroe» di avventure sempre diverse scritte da lui stesso e realizzate dai cinquemila androidi che con lui popolano

teoria del tempo lineare, che procede inarrestabile verso il futuro, affermatasi con l'avvento del cristianesimo. Ma, a differenza del pensiero mitico, che vedeva nel ritorno regolare del tempo su se stesso un fatto positivo, di rinnovamento e rigenerazione, Sclavi lo intende come una camicia di forza imposta all'uomo, all'interno della quale non esiste che angoscia, paura, terrore. Il motivo? È semplice: mentre gli eroi del Mito erano consapevoli di questa ciclicità e la sfruttavano a loro vantaggio, non ne erano tormentati ma la consideravano una norma, ne avevano tratto una filosofia di vita, una morale, i moderni, e tra essi Sclavi ed i suoi personaggi, possiedono una mentalità diversa e quindi non possono pensare in altro modo. Ecco perché il sentimento di nullità e di frustrazione. Non credendo ad un Fato superiore come gli antichi, i moderni (o i post-moderni?) si sentono in balia di qualcosa che non comprendono, hanno la sensazione di vivere sempre il già vissuto, di essere i protagonisti di uno spettacolo insensato di marionette. E, quel che è peggio, quando alla fine divengono consapevoli del meccanismo in cui sono immersi, non utilizzano questa nuova conoscenza per cercare d'infrangere intellettualmente, psichicamente e spiritualmente la «ruota del destino», si potrebbe addirittura dire il *karma*, ma provano scoramento, ritornano al «gioco» per non pensare e agire.

Così tutto, proprio tutto, si risolve in un gorgo, in un vortice, in una «dissolvenza in nero». *L'incipit* e la conclusione di *Nero* propongono queste immagini, ma il tema è sempre presente. Eppure, leggiamo in *Un sogno di sangue*: «Tra le immagini che si sovrapponevano fondendosi e moltiplicandosi nel caleidoscopio della sua mente, come dentro uno *zoom* velocissimo si avvicinò a un punto lontano, oltre la regione degli incubi, nel nero della verità». Il nero della verità... Si potrebbe dire, parafrasando un famoso detto: *In tenebris veritas*. Sì, ma quale? Una verità non-verità? Una verità relativa? Una verità da «zona del crepuscolo»? Tiziano Sclavi questo ancora non ce l'ha detto esplicitamente. Forse non ce lo dirà mai, proprio perché la sua è una verità nera, oscura, tenebrosa, un colore assoluto che assorbe e annulla tutti gli altri. O forse perché non esiste... Neanche il suo «sguardo chiaro» riuscirà ad illuminarla, né la sua oggettività a descriverla. Mai. Altrimenti non sarebbe l'ideatore di Dylan Dog, l'Indagatore dell'Incubo che in trentatré anni e oltre quattrocento avventure ce la descrive sempre più orribile. E, soprattutto, incomprensibile.

## «« NOI VIVIAMO TUTTI IN UNA “TWILIGHT ZONE”, IN CUI QUALUNQUE COSA PUÒ ACCADERE.

propria opera narrativa, con una precisa trama, l'idea che sta già in *Film*: la realtà non è quella che è ma un Grande Inganno, il mondo è un Grande Meccanismo, gli esseri umani non sono quello che sono ma agiscono all'interno di un Grande Trucco. Gli indizi, come una specie di romanzo giallo, sono disseminati un po' alla volta dall'autore, e spetta al lettore rendersene conto. «Ogni volta che cercava di capire stava male, oppure faceva qualche altra cosa per dimenticare. Mi hanno condizionato, pensò, lavaggio del cervello». Ma perché? «L'invasione dei marziani»? Persone sostituite dai «baccelloni» come nell'*Invasione degli ultracorpi* (romanzo e film)? No, troppo semplice. L'idea di Sclavi è un'altra, un po' quella di Matheson in *Regola per sopravvivere* e di Young in *L'ultimo eroe*, ma moltiplicata per mille, per un milione: il che naturalmente nulla toglie alla sua personale e originale rielaborazione e al senso di angoscia che dalla narrazione promana. Angoscia che non trova assolutamente una catarsi nella spiegazione finale di tutti gli enigmi. Se inizialmente essa prende la forma del «complesso dell'assedio», della «sindrome

la nave spaziale. Un «viaggio senza fine» verso il Niente in cui ci s'inventa ogni volta una nuova vita allo scopo di «vincere la noia». Un «viaggio senza fine» in cui solo il protagonista è un essere umano che ha dei sentimenti, circondato da esseri artificiali. Forse è questo il senso ultimo, la metafora che Tiziano Sclavi ha voluto indicare.

La vita è dunque così, ed è un continuo ritorno su se stessa: infatti, anche *Quante volte tornerai* si chiude con la scena e/o le parole dell'inizio. Una conclusione disperante: la vita – lo si è già fatto notare in apertura a queste note – è come una pellicola in cui noi agiamo sostanzialmente privi del libero arbitrio; al massimo possiamo inventarci un «gioco» per poter sopravvivere, sempre che siamo dotati di sentimenti; un «gioco» che comunque non ci salva l'anima nella nostra rotta verso il Nulla; viviamo in una *Twilight Zone*, in cui i confini tra Vita e Morte, Realtà e Immaginario, Storia e Mito sono sottilissimi e tutto può accadere.

È un rifarsi questo, però contraffatto e pessimista, alla teoria tradizionale del tempo circolare, in contrapposizione alla

# GLOSSARIO DYLANIATO

\*\*\*

**I**n oltre trent'anni di vita editoriale, sul personaggio creato da Tiziano Sclavi, con il vitale apporto grafico di Claudio Villa e Angelo Stano, è stato scritto e pubblicato tutto e il contrario di tutto. Parrebbe un'impresa titanica e sovrumana districarsi in una babele fatta di centinaia di albi usciti nella serie mensile e nelle collane parallele – incensati e dannati nei decenni su migliaia e migliaia di pagine di saggistica, cartacea ed elettronica – distillando il tutto in un solo articolo. Meglio allora inventarsi una sorta di bussola, di astrolabio, di sestante... uno strumento adatto per affrontare quell'oceano schiumante di carta e dati. Ecco, dunque, un rapido e personalissimo prontuario alfabetico alla scoperta dell'Indagatore dell'Incubo. Nelle cinquantotto voci che lo compongono non troverete tutto «Dylan Dog». Ne troverete però il cuore nero, l'animo autentico. Lo spirito del 1986.

## A

**Alieno.** Dimentichiamoci Spielberg e Lucas! La serie di «Dylan Dog» presenta a più riprese l'extraterrestre, ma difficilmente il lettore incontrerà un genuino abitante di altri mondi. Gli alieni affrontati da Dylan (a partire dal n. 9, gioiello narrativo di Sclavi & Roi) sorprendono sempre per essere “alieni sbagliati”: animali terrestri, incubi, frammenti dell'immaginario collettivo. Il giornalista Stefano Priarone, in forza a «La Stampa», scrive che in certe storie di Sclavi «appaiono presenze quasi messianiche: sono gli UFO, esseri fragili, indifesi e poetici, portatori di speranza. Sono storie ricche di un insolito misticismo. È strano come in un autore

fortemente ateo (che ha una notevole avversione verso Dio e i preti, come ha più volte affermato) sia presente una notevole sensibilità religiosa».

**Alcool.** Anche se nelle prime storie Dylan si concede qualche birra e qualche goccio di whisky, gli autori, con il procedere della serie, decidono di cucirgli addosso un passato da alcolista e renderlo astemio. Interessante espediente narrativo: i liquori diventano per lui quella che è la kryptonite per Superman. Far bere l'Indagatore dell'Incubo significa farlo precipitare indietro nei suoi anni peggiori, quando la bottiglia era la sua migliore amica e la sua peggiore nemica. Con il trentennale del 2016, la nuova curatela della testata ha deciso di reintrodurre parzialmente questo demone liquido nella sua vita.

**Amore.** Da non confondere con il sesso, anche se per Dylan Dog l'amore arriva spesso insieme o dopo di esso. Bello e dannato, con le fattezze da attore inglese (non stiamo parlando di Benny Hill o Marty Feldman!), Dylan attira le ragazze come il miele gli orsi. Spesso sono le sue clienti, quasi sempre giovani e carine, a diventare le fidanzate di un mese. La coltre del suo letto, una trapunta a boccioli di rosa (o così pare), venne ideata da Dall'Agnol. L'amore è sempre sincero, per Dylan, ma dura poco. Sovviene la noia, magari qualche ceffone. E, di frequente, la dipartita dell'amata. La sua più sentita *love story* è forse quella narrata nel n. 74, *Il lungo addio*, un soggetto di Mauro Marcheselli per la sceneggiatura di Tiziano Sclavi e i disegni di Carlo Ambrosini. Qui l'amore si nutre di ricordi, di nostalgia, di morte.

## B

**Blob.** Se il mostro ha spesso fattezze (anche se non attitudini) “ordinarie”, nella serie troviamo anche il mostro senza una forma ben definita, celebrato da decenni nella cinematografia e nella letteratura di genere. Il film fantascientifico *The Blob* (Yeaworth, 1958) e i romanzi horror *Phantoms* (Koontz, 1983) e *It* (King, 1986) sono i riferimenti più immediati per gli autori dell'Indagatore dell'Incubo. In «Dylan Dog» il *blob* non è però un mostro senza cervello, puramente istintivo, o il male assoluto: alle sue gelatinose spalle si apre una storia di sofferenza e umanità negata. Esempio, nella collana mensile, il classico *Dal profondo*, scritto da Sclavi e Alfredo Castelli (creatore di «Martin Mystère») per i disegni di Claudio Roi.

**Bloch, Ispettore.** Si tratta di uno dei più preziosi alleati di Dylan Dog (almeno fino alla “rivoluzione” del trentennale, quando viene letteralmente spedito in pensione). Cinico e anzianotto ispettore di Scotland Yard, ha le robuste fattezze dell'attore inglese Robert Morley (1908-1992) e il cognome dello scrittore thriller Robert Bloch (1917-1994). Bloch considera Dylan una sorta di “figlio adottivo” un po' scapestrato, e chiude un occhio o due sulle sue irregolarità, quando hanno a che fare con criminali cruenti su cui indagano anche le forze dell'ordine. Dylan, infatti, è stato un poliziotto e mantiene una scadutissima tessera da agente, che usa illegittimamente per intrufolarsi sul luogo del delitto di turno. Bloch lo manda volentieri avanti, perché non sopporta la vista del sangue (è uno dei maggiori consumatori di antiemetici del Regno Unito).

## C

**Casa stregata.** Un canone dell'horror di tutti i tempi non poteva non trovar... casa in una serie stregata come quella di «Dylan Dog». Nelle pagine di Sclavi e dei suoi continuatori, tuttavia, anche la magione degli spettri ha una marcia in più. Prova ne è il n. 30, *La casa infestata*, dove tutte le suggestioni del genere sono frullate insieme. Nessun riferimento letterario o cinematografico viene lasciato fuori – da Henry James a Shirley Jackson, da *Poltergeist* a *Ghostbusters*.

**Cinema.** Non tanto la letteratura horror, quanto piuttosto il cinema è la principale fonte d'ispirazione per l'operazione «Dylan Dog». Fin dal 1986, i riferimenti cinematografici vengono orgogliosamente «sbandierati» dai curatori, nelle rubriche e negli editoriali. Lo splatter (dove abbondano spargimenti di sangue e interiora) la fa da padrone – Hooper, Carpenter, Craven, Cronenberg, Romero, Savini, eccetera –, ma non vengono certo disdegnati i primordi dell'orrore in bianco e nero, con una chiara predilezione per l'espressionismo tedesco di Murnau e Lang. Presenti, variamente declinati, tutti i grandi *Universal Monsters*, ovvero i mostri che per tre decenni (anni Trenta, Quaranta e Cinquanta) fecero la fortuna dell'omonima casa di produzione americana: Dracula, Frankenstein, la Mummia, la Iena, l'Uomo Invisibile, la Creatura della Laguna Nera, l'Uomo Lupo e via dicendo. Quasi osannati, ben prima del rilancio operato da Quentin Tarantino, i cineasti italiani del settore: Dario Argento (soprattutto), Lamberto Bava, Lucio Fulci, Michele Soavi, eccetera.

**Citazioni.** Uno dei marchi di fabbrica stilistico-narrativi della collana è stato fin dall'inizio quella della citazione. Citazioni cinematografiche in sovrabbondanza, ma pure letterarie, fumettistiche, musicali, televisive, politico-sociali, storiche, culturali in senso lato... «Dylan Dog» deve parte del suo enorme successo, che ha reso il suo protagonista un'icona pop degli anni Ottanta e Novanta, all'arte post-moderna della citazione, per cui niente, del passato, si getta via; tutto si ricicla con ingegno, viene fatto rinascere a nuova vita. Nei primi anni, questo gusto – talvolta vizio – della citazione era esposto a mo' di medaglia al valore nella rubrica della posta; i lettori erano invitati a partecipare a una sorta di quiz per corrispondenza, e chi indovinava la citazione più difficile aveva il piacere di veder pubbli-

cato sull'albo il proprio nome e stralci della sua lettera.

**Clarinetto.** Dylan suona il clarinetto per rilassarsi e riorganizzare il cervello, mentre nella sua casa-studio londinese cogita su un caso. Suona solo *Il trillo del diavolo* (!) di Giuseppe Tartini, compositore istriano del Settecento. La custodia di questo strumento, imbottita di carica esplosiva, è protagonista del n. 1 della collana e del breve *reboot* del trentennale.

**Craven Road.** Con l'assistente e amico Groucho, Dylan abita a Londra, al 7 di Craven Road. Un campanello che urla annuncia il visitatore o il cliente. All'interno l'ospite è accolto da tutta una serie di orrorifici *parafernalia*: mostri del cinema, misteriosi feticci, sarcofagi dell'Antico Egitto e così via. Anche se il nome della via potrebbe sembrare inventato, Craven Road è una strada realmente esistente, a Paddington, dalle parti di Hyde Park. Da qualche tempo, al 7 ha sede un Café Dylan Dog; alle pareti del locale sono appese riproduzioni delle tavole della serie italiana.

## D

**Demonio.** Nella serie, il diavolo può avere connotati tradizionali: evocazione e apparizione tra le fiamme, forcone, corna, coda e ali da pipistrello, eccetera. Ma molto più spesso è un demone sottile, burocratico, noioso, banale, ripetitivo – o, al contrario, affascinante, sensuale, erotico. Il tipo di demone fumettistico portato alle estreme conseguenze, nell'editoria americana, dalla linea Vertigo della DC (la «casa» di Superman e Batman) e da grandi sceneggiatori come Neil Gaiman, Alan Moore, Garth Ennis...

**Disney, Walt.** Mago dell'animazione, co-creatore (insieme a Ub Iwerks) di «Mickey Mouse», è uno dei più grandi manager nell'ambito dell'intrattenimento cinematografico e (di riflesso) fumettistico. Celeberrimi i suoi parchi a tema. Seppe rischiare per inseguire i suoi sogni: dopo il flop economico di *Fantasia*, le banche gli avevano preparato il capestro e gli ci volle oltre un decennio per risollevarsi, grazie a Disneyland, al merchandising delle sue creazioni e ai film degli anni Cinquanta. Fin dall'inizio, l'arte di questo grande americano ha ispirato gli autori di «Dylan Dog», che hanno voluto proporre al lettore, in forma di parodia distorta, l'aspetto macabro dell'animale antropomorfo d'impronta disneyana (esemplari le storie

*L'isola misteriosa* e *I conigli rosa uccidono*, entrambe del 1988). Intervistato da Umberto Eco nel 1998, Tiziano Sclavi dichiarò: «Ho visto *Biancaneve e i sette nani* da bambino. Ero in casa da solo e sono scappato fuori per strada a cercare i miei amici, che mi stessero vicino perché avevo paura... Odio Walt Disney sopra ogni altra cosa».

**Dylan Dog.** Dal 1986, il protagonista indiscusso delle varie serie a lui intitolate, ma pure un nuovo genere di personaggio del fumetto «popolare» italiano e caso editoriale. Prima di «Dylan Dog», raramente si era visto un fumetto seriale (pubblicato in grandi tirature e destinato alle edicole) così curato, studiato, limato dal punto di vista dei testi e dei disegni... «Alan Ford» di Magnus & Bunker, «Ken Parker», «Martin Mystère», «Topolino» di Romano Scarpa, qualcosa nell'anteguerra... forse. Ai tempi si diceva che «Dylan Dog» era, in un albo a basso prezzo e in bianco e nero, un vero e proprio fumetto «d'autore», pronto a rivaleggiare con quelli pubblicati a puntate sulle riviste «contenitore» a colori, come «L'Eternauta», «Comic Art» e «Orient Express», oggi del tutto scomparse, divorate dalle crisi a matrisca. «Dylan Dog» portò le ragazze al fumetto e nelle fumetterie, diventò il *testimonial* di numerose campagne sociali – come *Droga Out*, contro le tossicodipendenze –, permise a tanti piccoli editori di farsi conoscere grazie al merchandising collegato oppure alla saggiistica, consentì alla Bonelli d'investire in altre produzioni, grazie ai guadagni. Nel 1995, in un'intervista, Sclavi dichiarò: «Dylan Dog rappresenta tutto quello che vorrei essere io: ha coraggio, è spericolato, si getta nelle avventure, difende i deboli. In fondo, è come se difendesse anche me, che sono debole e insicuro. È il mio scudo». Dylan non è solo lo scudo, ma è anche l'alter ego di Sclavi – almeno per quanto riguarda l'abbigliamento. La «divisa» del personaggio (jeans, giacca nera, camicia rossa e «clarks» con lacci rossi) era l'abito preferito da Sclavi negli anni Ottanta – possiamo dirlo per testimonianza diretta. Per il suo fumetto di maggior successo usò semplicemente il nome generico che utilizzava per tutti i suoi personaggi protagonisti in fase di lavorazione, ispirandosi al poeta gallese Dylan Thomas.

## E

**Epidemia.** Un sottogenere della letteratura fantascientifica e fanta-horror

molto apprezzato è sicuramente quello che mette in campo un'epidemia a livello globale, che lascia sulla Terra una manciata di sopravvissuti dediti più che altro a scannarsi fra loro. In un futuro alternativo, un invecchiato Dylan combatte contro l'epidemia zombie che ha devastato il Mondo. Altri morbi si manifestano nella serie: epidemie di follia collettiva e omicida talvolta scatenate dai media (la televisione, la pubblicità...), dal Sistema (virus sfuggiti a laboratori governativi, esperimenti biologici sulle masse...) o da fonti paranormali e diaboliche.

**Everett, Rupert.** Noto attore britannico che ha lavorato negli anni con registi italiani come Rosi e Montaldo. Il suo volto, così come appariva nel film *Another Country* (Kanievskaja, 1984), colpì Tiziano Sclavi. Lo sceneggiatore, che stava preparando per la Bonelli la serie horror di «Dylan Dog», diede indicazione ai disegnatori Claudio Villa e Angelo Stano di usare l'affascinante inglese (allora venticinquenne) come modello grafico per il personaggio *in fieri*. Everett avrebbe interpretato una sorta di «specchio italiano» di Dylan Dog, recitando il ruolo di protagonista nel film *Dellamorte Dellamore* (Soavi, 1994), tratto dall'omonimo romanzo di Sclavi.

## F

**Fantasma.** La narrativa horror non è tale senza uno spettro che si rispetti. «Dylan Dog», narrativa a fumetti, non fa eccezione. Ma i suoi non sono i soliti spettri, le solite anime in pena di defunti insoddisfatti. Talvolta sono apparizioni provenienti da altri tempi, oppure sono persone non ancora morte. Qualcosa del genere ritroveremo anni dopo nella saga di *Eymerich*, una serie di romanzi storico-fantascientifici scritta da Valerio Evangelisti.

**Futuro.** Squarci sull'avvenire si aprono a più riprese nelle collane di «Dylan Dog». Esiste anche un «futuro parallelo», dove un anzianotto Dylan combatte contro un'umanità quasi del tutto trasformata in una «disumanità» di morti viventi. Il futuro che aspetta Dylan e chi vive nel suo universo non è mai positivo. Distopia, ucronia... mai utopia. Londra si trasforma in una città che sembra prelevata dal romanzo di Philip K. Dick *La svastica sul sole*.

## G

**Galeone.** Fin dall'inizio della sua avventura, Dylan costruisce un modellino

di galeone spagnolo secentesco, un natante in miniatura che più volte verrà distrutto e ricominciato. Una nave che è il simbolo oggettivo dell'epoca in cui forse l'Indagatore dell'Incubo nacque per la prima volta, per poi reincarnarsi, un legno galleggiante che è anche la metafora di una vita in continuo divenire, in bilico fra nascita e morte.

**Giuda ballerino!** Esclamazione preferita da Dylan, fa riferimento alla «danza» che eseguì Giuda l'Iscriota, scalciano in fin di vita appeso all'albero a cui s'impiccò per la vergogna.

**Golem.** Il mistico difensore del Ghetto di Praga appare fin dall'inizio nella saga di «Dylan Dog». Mentre quello «storico» (leggende ebraiche, letteratura classica, eccetera) è fatto di argilla, e nei fumetti potrebbe forse somigliare all'Uomo Sabbia nemico dell'Uomo Ragno, quello ideato da Sclavi è inizialmente una citazione del robot venuto dal futuro nel film *Terminator*. Intorno a lui ruota tutto un mondo *yiddish* (con riferimenti alla Hollywood ebraica) e germanico (a partire dalle auto) davvero bizzarro.

**Groucho.** Sosia del capobanda dei Fratelli Marx, è l'inseparabile spalla, amico, collaboratore, assistente e consolatore di Dylan Dog. Misteriose le sue origini (come quelle del suo capo): forse è un attore che prima si guadagnava da vivere imitando il celebre mattatore delle comiche americane. Potrebbe essere anche una spia, messo da qualcuno accanto a Dylan per controllarlo. Il suo marchio di fabbrica sono le battute; la novità rispetto al modello hollywoodiano è che il Groucho inventato da Sclavi si esprime unicamente con motti di spirito, gag, storielle e barzellette. Groucho è la «spalla comica» portata alle estreme conseguenze; una «spalla tragica», talvolta, tanto è disumano l'incedere della sua buffa logorrea. Nel futuro alternativo, che appare in certe collane parallele al mensile, diventa un famelico zombie.

## H

**Horror.** Il genere letterario-fumettistico in cui è stato inquadrato «Dylan Dog». La serie è la prima dichiaratamente horror della Sergio Bonelli Editore. Bonelli figlio e padre avevano una grande passione per l'horror, che usarono a piene mani in «Tex», «Zagor» e «Mister No». A cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta, il grande successo di «Dylan Dog» scatenò una vera e propria moda dell'horror fumettistico

(un *revival*, a dire il vero, se pensiamo a certi «neri» degli anni Sessanta e Settanta, come «Satanik» di Max Bunker), con il lancio di numerose testate (anche di buona qualità, inutile negarlo, come quelle targate ACME). Certa stampa, come il settimanale «L'Espresso», montò un inutile pandemonio moralistico contro i presunti danni per i giovani di questa *horror wave*, finendo per essere ridicolizzata.

**HPL.** Dylan Dog incontra Howard Phillips Lovecraft nel n. 18 del mensile, intitolato *Cagliostro*. Sclavi «usa» HPL come metafora del lato oscuro dell'America. Il cosiddetto «Solitario di Providence» non poteva non attrarre l'Indagatore dell'Incubo, europeo londinese a suo modo «conservatore» – con il suo rifiuto del moderno, la critica costante alla filosofia socio-economica del *melting pot*, il sentirsi più vicino a un *gentleman* britannico del XVIII secolo che a un borghese yankee del XX. Per poi non parlare della letteratura fatta di mostri blasfemi e bizzarri, presenze extraterrestri ed entità venute dagli albori dell'Universo.

## I

**Indagatore dell'Incubo.** Uno degli appellativi di Dylan Dog, così come Martin Mystère è «il Detective dell'Impossibile», Tex «Aquila della Notte» e Zagor «lo Spirito con la Scure» – tanto per rimanere in ambito bonelliano.

**Incubo.** In «Dylan Dog» l'incubo prende spesso vita, diventa solido e reale. L'aggancio cinematografico è ai film della serie USA *Nightmare on Elm Street*, lanciata negli anni Ottanta. Si tratta di un processo narrativo portato alle estreme conseguenze da quegli autori inglesi e americani che negli anni Novanta rivoluzionarono il panorama fumettistico americano con le collane della DC/Vertigo, dove i protagonisti erano spesso personificazioni di paure, elementi, sensazioni e sogni.

**Inferni.** Nella serie appare a più riprese l'Inferno – o, meglio, *gli* Inferni. Non si tratta (o, almeno, non del tutto) di quello «classico» o dantesco, con le fiamme, le ghiacciaie eterne, i laghi di liquami e gli oceani di lava ribollente. È piuttosto un Inferno kafkiano, allucinante, burocratico, fatto di uffici, mostruosi e deformati capiufficio, mezzemaniche e segretarie, faldoni, timbri, macchine per scrivere e ordini di servizio. Inferni dove, più che il dolore e l'angoscia, regna la Noia.

**J**  
**Jekyll & Hyde.** Il tema del doppio malvagio (o della parte malvagia dell'animo umano) ha il suo campione letterario nel capolavoro horror-psicologico pubblicato nel 1886 da Robert Louis Stevenson. Numerose le storie di «Dylan Dog» che hanno per protagonisti killer sdoppiati oppure alter ego malvagi.

**Johnny Freak.** Protagonista di una delle avventure più toccanti dell'intera serie (n. 81), è uno sfortunato ragazzino usato dai genitori come “serbatoio d'organi” per il fratello. Si tratta di un *freak* nel senso letterale del termine: un “fenomeno da baraccone”, anche se non è esibito in pubblico. Johnny ritorna più volte nella collana, trasfigurato e trasformato, fino a diventare il “figlio” stesso di Dylan Dog.

**K**  
**Killer.** Il killer, in «Dylan Dog», è sempre seriale. Uccide le sue vittime come un operaio assembla motori alla catena di montaggio. A differenza del poliziesco, dove il serial killer è sempre un pazzo, ma umano, i pluriomicidi affrontati da Dylan vanno sempre oltre – e sotto – l'umanità. Si tratta di veri e propri mostri, demoni, reincarnazioni. Il loro movente esce dalla dimensione psichiatrico-forense e si aggira nelle zone inesplorate della magia, del fantastico e dell'infernale.

**L**  
**Licantropo.** Mostro classico delle leggende e dei miti popolari europei, della cinematografia in bianco e nero e del fumetto americano del dopoguerra, viene adottato da «Dylan Dog» fin dagli albori della collana, mischiando abilmente le carte e i generi. Nel n. 3, *Le notti della luna piena*, compare il primo lupo mannaro: ambientazione germanica, con molti rimandi al *Frankenstein Junior* di Mel Brooks.

**Londra.** La prima sede non americana di un protagonista del fumetto bonelliano. Dopo Dylan Dog, detective dell'occulto londinese, sarebbero nati in Bonelli altri personaggi del Vecchio Mondo, finanche italiani. La Londra dell'Indagatore dell'Incubo è una metropoli-calamita, “attivata” da lui stesso: gli orrori tendono a verificarsi nelle sue strade, nei palazzi, nelle case, negli uffici, negli ospedali, nelle fogne, in metropolitana, negli scorci turistici, nei musei, nei sobborghi, nelle stazioni di polizia. È una città dove tutto può

succedere, dove la topografia si discosta spesso – ma non troppo – da quella reale, come nello pseudo-Massachusetts lovecraftiano.

**M**  
**Morgana.** Grande amore di Dylan, appare a più riprese, a partire dal n. 1, quasi sempre collegata a Xabaras, (forse) suo marito, nemesi e (forse) vero padre dell'Indagatore dell'Incubo. Più avanti nella collana, nel n. 100, con un colpo da maestro edipico, Sclavi svela che Morgana sarebbe la madre di Dylan.

**Morte, La.** Personaggio chiave della serie e personificazione stessa della morte. Viene spesso introdotta da didascalie in rima che rimandano alle danze macabre degli albori letterari e degli affreschi medievali. Appare seguendo l'iconografia classica oppure travestendosi da famose Morti cinematografiche, come quella scacchista de *Il settimo sigillo* di Bergman. In altri ambiti fumettistici, potrebbe essere collegata alla *Death* creata da Neil Gaiman per la saga di Sandman pubblicata negli USA dalla DC/Vertigo. Dylan pare essere l'unico vivente capace di dialogare con la Morte, che ne ritarda continuamente la dipartita, generando il sospetto che il Nostro sia immortale, eterno... Riguardo alla morte (non al personaggio, ma alla fine naturale del nostro percorso terreno), Sclavi ha dichiarato: «È un evento come la vita. Non so che relazione esista fra le due. So però di non credere in un aldilà. Per questo, spero fortemente che la vita sia migliore o migliorabile».

**Musica.** Dylan Dog ne ascolta molta: classica, pop, rock, jazz, blues, metal... Parlando della scena italiana, Sclavi disse, in un'intervista: «Guccini e De André sono tra i maggiori poeti del Novecento. Non li conosco personalmente, ma sono tra i miei amici più cari. Mi hanno dato tanto, non solo per il lavoro, ma per la mia vita».

**N**  
**Numeri.** Non ci riferiamo al 666, il Numero della Bestia dell'*Apocalisse* che nella serie di «Dylan Dog» viene evocato decine di volte (a partire dalla targa della sua auto!). Stiamo parlando invece dei numeri “tecnici”, dei dati crudi della collana. A tutto il 2019, «Dylan Dog» – considerando sia il mensile, sia le serie parallele e gli speciali – ha al suo attivo ben oltre cinquecentocinquanta titoli diversi. Le tavole (o pagine) pubblicate sono più di sessantacinquemila: per

realizzarle ci hanno lavorato quasi novanta sceneggiatori (gli autori dei testi) e centoquaranta disegnatori diversi. I copertinisti (i disegnatori delle copertine) ammontano a quarantacinque, i letteristi (gli “artigiani” che si occupano di scrivere a mano i testi nei *balloon* e nelle didascalie) hanno superato i venti e i coloristi (che si sono occupati delle storie a colori) sfiorano le sessanta unità. Se il diavolo sta nei particolari, per «Dylan Dog» il successo risiede anche in tali cifre. Per questi dati occorre ringraziare il critico fumettistico di lungo corso Saverio Ceri, che dagli anni Ottanta aggiorna costantemente il suo database del fumetto bonelliano, il più accurato e completo esistente.

**O**  
**Oscurità.** Se la morte ha nella saga di «Dylan Dog» un suo corrispettivo reale, anche il buio ha la propria personificazione: è Mana Cerace, una sorta di serial killer paranormale. Il terrore di tutti i bambini, il Buio, diventa qualcosa di concreto e uccide gli adulti inglobandoli nel nero assoluto.

**P**  
**Pistola.** Come tutti gli eroi dell'avventura che si rispettino, anche Dylan possiede – seppur riluttante – una letale pistola, che si fa lanciare al momento opportuno da Groucho. Si tratta di una rivoltella italiana della Prima guerra mondiale, una Bodeo.

**Politicamente corretto.** La “correttezza politica” di «Dylan Dog» non emerge subito nelle varie serie. Tiziano Sclavi stesso era tutto fuorché politicamente corretto, alle origini. Una volta disse, *à la* André Breton: «Milano, la città dove vivo, non è mai stata così brutta. La gente manca di solidarietà, di gentilezza. Forse è un tratto tipico di tutte le metropoli. Se fossi un dittatore fucilerei tutti coloro che non sono gentili». Agli inizi, Dylan Dog beveva, non si faceva tanti scrupoli a uccidere il mostro di turno, era un anti-eroe, sì, ma un anti-eroe vincente, cambiava ragazze (che avevano sempre un fisico da fotomodelle) come gli uomini normali cambiano i calzini. Poi fu messo in riga, ancor di più con l'avvento del nuovo millennio e il trentennale del 2016. Meno vorticare di donne, femmine di ogni “etnia”, anche mature e in carne, mostri più difficili da definire “mostri”, mai più tutto bene o tutto male, quasi abolito l'uso della pistola, attenzione

estrema alle fasce deboli e disagiate, eccetera. Soprattutto con gli ultimi curatori, le batoste che Dylan prende sono più di quelle che infligge. Lo spirito del 1986 pare allontanarsi sempre di più...

## Q

**Quinto senso e mezzo.** Le origini vere di Dylan Dog (i suoi genitori, l'epoca e le modalità della sua nascita, eccetera) sono in qualche modo paranormali, come le avventure in cui è immerso. Così, il suo creatore gli ha donato una sorta di "superpotere" psichico – una grande capacità d'intuire dove si annida il difetto, il male, la mela marcia, qual è la via giusta da imboccare... Si tratta di qualcosa a metà strada fra il "sesto senso" femminile e – per restare nel cosmo fumettistico – il "senso di ragno" di Spider-Man.

## R

**Romero, George.** Nato nel 1940 e morto nel 2017, il regista horror statunitense è uno dei maggiori punti di riferimento cinematografici per la collana – non fosse altro che per gli zombie protagonisti del n. 1, creature direttamente ispirate alla fortunata produzione di tale cineasta, ottimo artigiano della cinepresa. Di lui Scavi ha detto: «Non è un grande regista, ma è uno dei pochissimi geni, nella storia, che ha creato un nuovo mito, i morti viventi (come Stevenson con Jekyll e Hyde, o Mary Shelley con Frankenstein)».

## S

**Safarà.** Si tratta di una bottega dalla collocazione extra-dimensionale che talvolta appare a Londra ed è frequentata, fra gli altri, da Dylan Dog. Potrebbe ricordare idealmente la cabina telefonica del Dr. Who, più grande dentro che fuori, oppure il fantomatico binario 9¾ nella stazione di King's Cross nella saga di Harry Potter, o anche la rivendita "Cose Preziose" dell'omonimo romanzo di Stephen King. In quel negozietto vengono cedute chincaglierie, ninnoli e misteriosi oggetti di provenienza ultraterrena, tutti estremamente pericolosi, come i desideri esauditi dal Genio della lampada. Il negoziante è un essere alieno (non nel senso fantascientifico del termine) di nome Hamlin, parodia del vecchio antiquario furbastro sempre intento a fregarsi le mani (e a fregare il prossimo).

**Scavi, Tiziano.** È il creatore di Dylan Dog. Giornalista, scrittore, romanziere,

curatore di riviste e sceneggiatore di fumetti di lungo corso, attivo, poco più che ventenne, fin dalla prima metà degli anni Settanta. Fra le sue opere (serie e personaggi a fumetti) occorre ricordare «Silas Finn», «Altai & Johnson», «Archivio Zero», «Cavallino Michele», «John va nel West», «Sam Peck», «Agente Allen» e «Vita da cani»; poi, approdato nella scuderia Bonelli, «Kerry il Trapper» e le sue collaborazioni a «Zagor», «Ken Parker», «Martin Mystère» e «Mister No». L'Indagatore dell'Incubo viene considerato il suo capolavoro, e forse è vero. Nel 2019 è uscita per Feltrinelli Comics l'opera *Le voci dell'acqua*, il suo primo fumetto non bonelliano dopo trent'anni.

**Scotland Yard.** Rappresenta la faccia "legale" e "logica" delle indagini sui crimini di sangue nelle quali si trova coinvolto l'Indagatore dell'Incubo. La polizia indaga su violenti fatti paranormali come fossero banalissime stragi o normalissimi omicidi seriali. Dylan, spalleggiato dall'Ispezzore Bloch, dipana la matassa per vie traverse, seguendo logiche sovranaturali. La polizia, alla fine, su *input* governativo, mette tutto a tacere. Per l'uomo comune gli accadimenti restano fatti di cronaca e non pagine di grimori. Se Bloch è quello che comanda "di più", Scotland Yard è infestata anche da una sorta di folletto ottuso, l'agente Jenkins, che prende tutto alla lettera e non capisce battute e metafore, mandando in bestia Bloch. Anche lui, con il nuovo corso del 2016, viene pensionato. I vecchi vengono sostituiti da nuovi personaggi, meno amichevoli nei confronti di Dylan.

**Sergio Bonelli Editore.** La casa editrice di «Dylan Dog», solida dinastia familiare del fumetto popolare italiano, seriale e da edicola. Fondata negli anni Quaranta da Gianluigi Bonelli (il mitico creatore di «Tex»), continuata per decenni dal figlio, il grande Sergio Bonelli (che aveva ideato «Zagor» e «Mister No» e fu il grande artefice del rilancio, uscendo dai canoni western delle origini), è oggi portata avanti da Davide Bonelli, figlio di Sergio. Con il rampollo (e i suoi collaboratori) assistiamo a una maggiore attenzione al marketing e al merchandising, oltre che all'espansione delle pubblicazioni verso librerie e fumetterie.

**Splatter.** «Dylan Dog» è un fumetto horror con forti venature splatter. Si tratta di un termine onomatopeico anglosassone che evoca tutto ciò che

schizza, spruzza e gocciola: il sangue, ovviamente. Il sostantivo viene usato in ambito cinematografico per definire quel filone di film del terrore dove niente viene negato alla telecamera (e allo spettatore): squartamenti, dissanguamenti, sbudellamenti, mutilazioni, putrefazioni, efferatezze di ogni genere. Il primo film splatter della storia risale al 1963: si tratta di *Blood Feast* di Herschell Gordon Lewis, regista americano che lavorò ininterrottamente dal 1961 al 2016, quando spirò quasi novantenne (senza spargimenti di sangue). Fondamentale, in Italia, per capire il fenomeno, la *Guida al cinema splatter* dei fratelli Castoldi (Arnaud, 1993).

**Stano, Angelo.** Se Scavi è il creatore di Dylan e del suo universo (per via della preponderanza, nel fumetto italiano ed europeo, dello sceneggiatore sul disegnatore), la realizzazione grafica si deve non solo a Claudio Villa, ma soprattutto all'artista della matita & china Angelo Stano, che ha inaugurato la collana, realizzato i numeri chiave della serie (il 25, il 100...) e firmato tutte le copertine per oltre venticinque anni.

**Strega.** Nella saga, la fattucchiera è diversa da quella dell'iconografia favolistica – con cappello a cono, scopa volante, scarpe con le fibbie e calderone fumante. Può essere una donna bella e ammaliante, come nell'episodio-capolavoro *Cagliostro*, oppure un'anziana signora, apparentemente innocua, come una vecchia zia o una simpatica nonna. Un esempio è il personaggio ricorrente di Madame Trelovski, sensitiva londinese originaria dell'Europa dell'Est. Il cognome e le attitudini rimandano sia al *character* che appare nel film *L'inquilino del terzo piano* di Polanski, sia a Madame Blavatsky, occultista russa fondatrice della Società Teosofica.

## T

**Televisione.** «Dylan Dog» nasce ben prima della diffusione di Internet; dunque, la critica contro i mezzi di comunicazione di massa, che rischiano di creare inconsapevoli zombie, si appunta soprattutto, nei primi anni della collana, verso la televisione. La TV è vista essenzialmente come uno strumento di manipolazione del popolo, in particolar modo nel caso delle reti private: pubblicità invadenti e addirittura subliminali, trasmissioni di livello talmente basso che sembrano pensate per minorati mentali o programmi diabolici studiati appositamente per far impazzire i tele-

spettatori. Dylan, nella casa di Craven Road, non ha il televisore. Intervistato da Umberto Eco, negli anni Novanta Scavi si esprime in termini davvero poco lusinghieri nei confronti del “piccolo schermo”: «Ciò che rende virtuale l'orrore non sono i film o i fumetti, ma i programmi televisivi come *Carramba che sorpresa!*, *Stranamore* e tutte le altre trasmissioni di questo genere. I ragazzi che hanno tirato sassi dal cavalcavia non s'ispiravano a “Dylan Dog”, ma a programmi di questo tipo! Io credo che quei ragazzi pensassero di diventare gli ospiti d'onore di una trasmissione televisiva e che la vittima poi li avrebbe raggiunti in studio per un abbraccio finale».

**Thriller.** L'approccio iniziale di molti dei casi affrontati da Dylan non è paranormale o soprannaturale, ma essenzialmente “giallo”, poliziesco, *procedurale*. Non per niente, da giovane, il Nostro è stato nella polizia e mantiene forti agganci con Scotland Yard. Quando però il crimine travalica ogni logica – per modalità di esecuzione, efferatezza o dimensioni –, l'Indagatore dell'Incubo prende il posto dei normali detective, che non hanno gli strumenti adatti ad affrontare mostri extra-dimensionali, fantasmi, morti viventi, fenomeni paranormali e demoni di ogni sorta.

## U

**Uomo invisibile.** Un altro degli *Universal Monsters* pescato dal cinema nel cosmo letterario di H. G. Wells. In «Dylan Dog», con la storia fondamentale *Memorie dall'invisibile*, questo particolare “mostro” si trasforma in metafora dell'incomunicabilità e della solitudine umana. Come ha scritto il critico fumettistico piemontese Stefano Priarone, «si diventa invisibili se nessuno crede a noi».

## V

**Valdemar.** Il protagonista del racconto di Edgar Allan Poe *Testimonianza sul caso del signor Valdemar* (1845) introduce nella collana le tematiche dell'ipnosi e della mesmerizzazione. Il sogno – l'incubo, nella fattispecie – è quello di riuscire a ottenere l'immortalità del corpo tramite espedienti psichiatrici.

**Vampiro.** Come tutti i mostri “classici”, anche quello folkloristico reso universale da Bram Stoker alla fine dell'Ottocento subisce una trasformazione in «Dylan Dog». Il vampiro è un essere apparentemente normale, e non è

detto che soffra la luce del Sole o tema l'aglio. Si tratta piuttosto di un parassita dell'uomo, come una zanzara o una zecca, che si accontenta di furti nelle banche del sangue degli ospedali o di rari omicidi. Vampiro, inoltre, può essere anche il Sistema, la Politica, l'Establishment. Tra l'altro, un bel vampiro fumettistico “anomalo” lo troviamo già nella serie bonelliana «Martin Mystère», in una storia del 1983 scritta da Alfredo Castelli.

**Volkswagen.** L'auto con cui Dylan scorrazza per inseguire incubi e mostri è una Volkswagen Maggiolino, bianca e cabriolet con la capote nera. Era, nella realtà, la prima macchina guidata dal giovane Tiziano Scavi. L'immatricolazione, che non ha niente a che fare con le regolari targhe britanniche, è *DYD 666*, dove le lettere sono la sigla del suo nome e il numero è quello dell'apocalittica Bestia.

**Vonnegut, Kurt.** Scrittore americano di narrativa fantascientifica, raffinata e imprevedibile, ma poco... scientifica. Nel 1945 fu testimone del catastrofico bombardamento alleato di Dresda. Scavi lo considera uno dei massimi scrittori in assoluto: «Quando ho letto *Mattatoio n. 5* ho creduto a un certo punto di essere Vonnegut. Non lo ero, d'accordo, ma in quel momento avevo annullato la distanza tra letteratura e vita. E tutto il santo giorno stavo chiuso in casa a ripetermi: “Io sono Vonnegut”. La letteratura, la grande letteratura, è soprattutto delirio».

**Villa, Claudio.** Nato nel 1959, è uno dei maggiori disegnatori del fumetto popolare e seriale italiano, in particolare bonelliano. Per la collana ha contribuito a creare graficamente il protagonista – insieme ad Angelo Stano. Memorabili le prime copertine della serie, da lui magistralmente realizzate. Claudio Villa è da decenni il copertinista e il portabandiera grafico di «Tex», anche se, visto il suo innato perfezionismo, poche e sempre più lontane nel tempo sono le storie da lui firmate.

## W

**Wells, H. G.** Uno dei personaggi “di contorno” più importanti dell'intera vita editoriale di «Dylan Dog», stralunato inventore inglese, identico, nell'aspetto fisico e nel volto, al pluripremiato attore David Niven. Siccome i suoi marchingegni hanno il più delle volte natura fantascientifica, per il nome del personaggio Scavi ha usato quello di

uno dei precursori della SF moderna, il britannico H. G. Wells, autore di capolavori come *La guerra dei mondi*, *La macchina del tempo*, *L'uomo invisibile* e *L'Isola del Dr. Moreau*. Scavi considera Wells uno dei suoi numi ispiratori e numerose sono le storie della collana influenzate dalla sua letteratura.

## X

**Xabaras.** Il primo nemico di Dylan Dog. Anzi, il Nemico per antonomasia; per restare in ambito bonelliano, può essere paragonato al Mefisto di «Tex» o all'Hellingen di «Zagor». Scienziato folle, capace di far risorgere i morti grazie a un siero di sua invenzione, appare numerose volte, specialmente nei numeri-chiave. Il suo nome è l'anagramma di uno degli appellativi del Diavolo. Da non trascurare gli aspetti psicologici e psichiatrici di questa figura: di Dylan, oltre che essere la nemesi, è anche padre (Morgana, a lui collegata, sarebbe sua madre). Xabaras e Morgana avrebbero generato il futuro Indagatore dell'Incubo in un lontano passato... ma, come tutto quel che riguarda le sue vere origini, il fatto non è certo.

## Y

**Yankees.** Gli americani sembrano rappresentare, da un punto di vista politico e socio-culturale, tutto quello che Dylan Dog e il suo creatore *non sono*. Da qui anche la decisione, per la prima volta in Bonelli, di non ambientare nel Nuovo Mondo il nocciolo delle avventure dell'Indagatore dell'Incubo. Nello spettacolo n. 18 della serie, Dylan s'imbarca in un viaggio – forse un *trip*, per usare una terminologia da turismo psichedelico – in un'America che è la parodia di se stessa e dei suoi miti pop, costruiti in appena due secoli di storia: la santificazione dei presidenti, la musica, il cinema, il fumetto...

## Z

**Zombie.** Sono i più temibili e i primi nemici di Dylan Dog (fin dal n. 1), ai quali è più affezionato, forse perché anche lui è misteriosamente tornato in vita (metempsicosi?) dopo una altrettanto misteriosa morte. In un futuro probabile (raccontato in alcuni speciali), con una Terra infestata dagli zombie, Dylan dovrà lottare contro la fine dell'umanità e della sua esistenza. Per i morti viventi Scavi e i suoi epigoni s'ispirano a tutta la cinematografia sul tema, in particolare all'opera di Romero.

# DETECTIVE DEL PARANORMALE

MAX GOBBO

La storia degli investigatori dell'occulto è piuttosto lunga, ancorché poco conosciuta. Sebbene noti agli appassionati del genere, nomi come John Silence e Thomas Carnacki sono per lo più ignorati dal grande pubblico. Eppure, quando Algernon Blackwood, noto scrittore britannico del fantastico in chiave horror, diede alle stampe le avventure ricche di mistero di John Silence, l'accoglienza da parte dei lettori fu piuttosto favorevole. Lo stesso può dirsi a proposito della creatura letteraria di William Hope Hodgson, Carnacki. L'autore inglese è noto in Italia soprattutto per il suo romanzo *La casa sull'abisso*, uno scrigno di paura ed orrore senza limiti, in cui le atmosfere stranianti e le suggestioni oniriche avvolgono il lettore dalla prima all'ultima pagina. Va aggiunto che, oltre a essere uno scrittore di talento, Hodgson fu anche uomo d'azione e d'avventura. Imbarcatosi giovanissimo su una nave mercantile in qualità di mozzo, navigò per lunghissimi anni intorno al mondo, conducendo una vita dura e pericolosa ma ricca di esperienze. Fu appunto grazie alla sua grande competenza d'uomo di mare che diede alle stampe una serie di racconti dell'orrore sottomarino, in cui mostri giganteschi e altre creature abissali fanno strage d' incauti equipaggi.

Il suo Carnacki ben figura nella lista dei precursori dell'investigazione occulta. Acuto e avvezzo al metodo deduttivo, questo bizzarro detective non si fa scrupolo nel ricorrere a pratiche eterodosse e improbabili invenzioni per dare la caccia a spettri e altre mostruosità dal piglio soprannaturale. I racconti che lo vedono protagonista, pur mantenendo una struttura classica, non mancano d'originalità e inventiva. In più, Carnacki viene descritto con molta cura, e la sua caratterizzazione ha grande impatto.

Sempre in tema di soprannaturale, troviamo le straordinarie indagini condotte dal dr. Hesselius, uno dei personaggi partoriti dalla penna immaginifica del dublinese Sheridan Le Fanu. Autore prolifico e di notevole spessore (a lui si debbono personaggi memorabili come la splendida vampira Carmilla), può essere a buon diritto considerato uno dei maggiori interpreti di questo particolare filone dell'immaginario. Come si può notare, nella storia della letteratura di genere vi sono diversi esempi di investigatori dell'occulto. Si tratta indubbiamente di personaggi affascinanti e icastici, dotati di spiccate personalità e particolari *modus operandi*. Ma esiste un minimo comune denominatore tra loro? Ci sono elementi che li avvicinano? In effetti, tutti questi personaggi hanno in comune diversi aspetti: sono detective, anche se d'un tipo speciale, per non dire bizzarro, usano metodi particolari, adatti alla tipologia delle indagini compiute, e si occupano del soprannaturale. È proprio quest'ultimo elemento a caratterizzarli, a renderli membri della stessa famiglia. L'universo in cui vivono e operano rammenta da vicino quello teorizzato da alcuni tra i maggiori studiosi della narrativa fantastica, un universo in cui a regnare su tutto è il fatto misterioso, inspiegabile, ultraterreno. Logica e razionalità, come pure le leggi della fisica, sembrano abdicare di fronte a tutto questo.

Da qui scaturisce il carattere spiccatamente fantastico di narrazioni di questo tipo. Si tratta, in altre parole, di un territorio sconfinante nel surreale e nel fantasmagorico, ma pure, e soprattutto, nel vortice della paura e dello sgomento. Questo il campo d'indagine degli investigatori del mistero, il non-luogo in

cui tutto può avvenire e in cui la mente umana sembra perdere i propri consueti punti di riferimento. Questa premessa d'ordine storico e letterario serve a introdurre degnamente un'altra figura d'investigatore del mistero particolarmente cara ai lettori italiani: Dylan Dog.

Il nostro eroe nasce, editorialmente parlando, nell'ormai lontano 1986, ad opera di Tiziano Sclavi. Contrariamente ai suoi illustri predecessori, è un personaggio dei fumetti (le sue avventure sono edite da Sergio Bonelli). Ottimamente caratterizzato, dall'aspetto cupo e disincantato, con il suo carattere complesso e intrigante Dylan si è fin da subito guadagnato l'affetto e la stima degli appassionati. Coadiuvato dal fido Groucho (un curioso sosia di Groucho Marx), affronta tutta una serie d'avventure a sfondo soprannaturale e horror. Proprio come John Silence e Carnacki, è un investigatore privato a cui si rivolgono persone disperate e terrorizzate da eventi misteriosi e creature malevole. Come il più grande detective di sempre, Sherlock Holmes, anche lui vive a Londra, a un indirizzo ormai divenuto famoso tra i suoi ammiratori: Craven Road 7. Intelligente, scaltro oltre ogni misura e caparbio, riesce a risolvere con grande abilità e sangue freddo casi a dir poco sconcertanti. Nel 2010 gli è stato dedicato un noto film, e molti sono i contributi critici che lo hanno interessato, che ne hanno studiato i vari aspetti, le caratteristiche peculiari, le idiosincrasie, i punti di forza, i lati deboli e via dicendo. A oltre tre decenni dalla sua nascita, è ormai un personaggio maturo, una vera icona pop. Gadget, magliette e copertine lo ritraggono nelle pose più tipiche, nei suoi atteggiamenti da dandy metropolitano dal soma oscuro. Per queste e mille altre ragioni, Dylan è entrato nel cuore dei lettori e, a suo modo, nella leggenda.

Ed eccoci finalmente giunti al momento più atteso dai lettori di «Antarès», quello dedicato ai racconti. In questo numero veniamo a presentarvi due storie incredibili che ben s'inseriscono nel solco dell'immaginario italiano.

Cos'accadrebbe se un gruppo di archeologi, durante uno scavo nelle campagne delle Marche, facesse una scoperta sconvolgente all'interno di un'antica necropoli? E cosa ci fanno una donna affascinante accompagnata da un personaggio noto per le sue conoscenze nel sovransensibile in una locanda sulla via Flaminia? Infine, chi è il misterioso uomo politico che sta per sopraggiungere scortato da una colonna di auto della pubblica sicurezza? Queste le domande a cui troverete risposta leggendo *L'investigatore del sovransensibile*, appassionante e originalissimo racconto di Mario Farneti.

Ci affacciamo quindi in uno strano club che si occupa di mistero. Una situazione conviviale collocata nella cornice di Halloween, dapprincipio serena, poi turbata da un evento drammatico di livello internazionale. Un'adunanza di personaggi bizzarri, colti, imperturbabili, e un uomo mascherato dai tratti gotici. Sono le due vicende che s'intersecano, come in un doppiaggio in parallelo, ne *L'ospite di Halloween*, opera di Antonio Bellomi. Sullo sfondo, la sanguinosissima vicenda della Guerra delle due Rose che vide contrapporsi Lancaster e York: un gioco crudele e spietato fatto d'intrighi, di lotte all'ultimo sangue e torture. Il finale di questa storia enigmatica è quanto di più sorprendente ci si possa attendere.

ANTONIO BELLOMI

# L'OSPITE DI HALLOWEEN

\*\*\*\*\*

*I racconti del Club Pigreco – circolo che ospita personaggi famosi della cultura, della scienza e dell'arte – sono nati nel 2000 sulla rivista «Mystero», edita a Roma da Profondo Rosso. Durante le sue riunioni conviviali, viene presentato un mistero che nessuno è riuscito a risolvere: grazie a una serie di collegamenti logici se ne viene a capo. Dei primi racconti è stato pubblicato nel 2005, sempre da Profondo Rosso, un volume intitolato Gli enigmi del Club Pigreco, il cui protagonista è Martin Mystère, omonimo personaggio del celebre fumetto creato da Alfredo Castelli. Altre storie, pubblicate in seguito, a volte hanno come protagonista Victor Vance. In totale, sono apparsi ventisei racconti della serie.*

«Quello che adoro di Halloween» esclamò Jack Azimov, il celebre autore della saga dei Mizark, «sono questi dolcetti speciali approntati dal nostro impareggiabile Ciccio». Così dicendo, affondò il cucchiaino in una piccola zucca di marzapane artisticamente decorata dall'abile cuoco del Club Pigreco, Salvatore Cacciapuoti, in arte Ciccio.

«Già, come al solito il nostro beneamato Jack pensa alla papatoria» lo canzonò Victor Vance, paleontologo e archeologo, scopritore del Victorsauro. «Non pensa ad Halloween come alla notte in cui, secondo la tradizione celtica, il mondo dei morti incontra il mondo dei vivi...».

Ovviamente, lo scrittore era troppo impegnato per prestargli attenzione.

La serata speciale per Halloween si svolgeva nella vasta sala da pranzo del club – vi partecipavano quasi tutti i membri, i quali avevano fatto grande onore alle succulente portate che si erano succedute fino a quel momento.

«Un vero peccato che Sir Reginald e Myron siano assenti»

commentò Laszlo Nagy, l'esperto di lingue mongole. «Strano, perché avevano annunciato la loro partecipazione. Non abbiamo neanche ricevuto una telefonata di disdetta».

«Forse...» cominciò Victor Vance, ma s'interruppe, perché in quel momento era entrato trafelato Tom Perkins, il segretario del club, allontanatosi un attimo per andare in cucina.

«Signori, signori, un momento di attenzione! Ho appena sentito una notizia terribile. C'è stato un attentato al presidente russo Vladimir Putin. È su tutte le reti...».

Ci fu un attimo d'incredulo silenzio, poi Victor Vance si rivolse al segretario. «Su, accendete la televisione, per una volta facciamo un'eccezione».

Tra le regole più inflessibili del club c'era appunto quella di non accendere mai la TV durante le riunioni conviviali. Ma, questa volta, la situazione era veramente troppo grave.

«Non ci sono notizie precise» diceva la *speaker*. «Si sa soltanto che il presidente Putin è stato oggetto di un attentato, ma non è ancora noto se sia rimasto ferito o ucciso...».

«Speriamo solo che non sia una nuova Sarajevo» mormorò Marion Kettering, il consulente del Pentagono.

Tutti ascoltarono con attenzione per qualche minuto, ma era evidente che non c'erano novità in merito, e il signor Perkins spense l'audio della televisione, lasciando acceso lo schermo nel caso comparisse un aggiornamento *flash*.

I commensali finirono il dessert in un cupo silenzio, poi Jack Azimov parlò per primo: «Pensate, se Putin fosse rimasto ucciso, magari non si saprà mai a opera di chi... La storia è piena di misteri irrisolti. Per esempio, chi ha ucciso il Delfino di Francia, ovvero Luigi XVII, nel Diciottesimo secolo, oppure chi era realmente l'Uomo della Maschera di Ferro, morto nella Bastiglia nella stessa epoca».

«Oppure, per venire ai giorni nostri, chi ha sparato al Presidente Kennedy...» disse Otis Mifune, il celebre neurochirurgo. «Perché nessuno può credere alla panzana del Rapporto Warren, la più grande patacca storica del Ventesimo secolo. Non che Oswald non abbia sparato, ma senz'altro non è stato il solo – e, soprattutto, *chi* ha voluto l'attentato?».

«E non dimentichiamo il mistero dei principini uccisi nella Torre di Londra nel Quindicesimo secolo» ricordò Victor Vance. «Un duplice omicidio con molte ombre».

«Oh, no, invece» esclamò Jack Azimov. «Tutti sanno che li ha fatti uccidere Riccardo III, quello che gridava: "Il mio regno per un cavallo!", perché potevano insidiargli il potere. Ne parla anche Shakespeare nell'opera omonima».

«E, soprattutto, lo dice chiaramente il grande Tommaso Moro» ricordò Laszlo Nagy. «Tutti i libri di storia si rifanno a quanto scritto da lui».

In quel momento, si avvertì nella sala una specie di ventata gelida e dal corridoio che portava all'anticamera d'ingresso sbucò una figura ammantata di nero e dal viso celato da una maschera.

«Quel lurido verme, pennivendolo al soldo dei Tudor!» gridò l'uomo misterioso.

«Pennivendolo il sommo Tommaso Moro?» esclamò stupefatto Victor Vance. «Via, Sir Reginald, abbiamo riconosciuto il vostro accento britannico. Se volevate stupirci, ci siete riuscito».

«Sì, pennivendolo» continuò l'uomo mascherato. «Perché ha scritto della presunta efferatezza di Riccardo III per ingraziarsi Enrico VIII, Tudor, casata discendente dei Lancaster, acerrimi nemici degli York, la casa cui apparteneva Riccardo III».

«Ma Riccardo III» disse Laszlo Nagy, «era notoriamente un re dispotico e crudele!».

«Riccardo III era amato dai suoi sudditi e considerato un giusto, come dicono le cronache dell'epoca» lo contraddisse, pacato, l'uomo mascherato. «Solo in seguito la storia è stata distorta. Tutto è cominciato con l'Atto di Proscrizione voluto da Enrico VII Tudor, vincitore della battaglia di Bosworth del 1485, in cui Riccardo III rimase ucciso, Atto con il quale si è infangato Riccardo III, per colpire i suoi seguaci. Ma nell'Atto, dove si elencavano le presunte efferatezze di Riccardo, non si menzionava l'omicidio dei principini, i suoi nipoti, di cui fra l'altro era tutore. E vi pare che si sarebbero fatti sfuggire una così ghiotta occasione per colpire Riccardo?».

«Ma Tommaso Moro...?» interloquì Jack Azimov.

Gli rispose una risataccia. «Sempre questo Tommaso Moro! Ma se aveva otto anni quando Re Riccardo è caduto in battaglia! Ha scritto di cose di cui nulla sapeva se non quanto aveva letto su un manoscritto di Giovanni Morton, altro bel soggetto che ce l'aveva a morte con Riccardo e si era buttato dalla parte di Enrico VII, che l'aveva fatto arcivescovo di Canterbury».

Ci fu un attimo di costernato silenzio. Tutte le più ferme convinzioni – consolidate da secoli di storiografia comunemente, ma acriticamente, accettata – erano state stravolte.

«E c'è da aggiungere una cosa ancora» continuò, beffardo, l'uomo mascherato. «I nipoti, Edoardo e Riccardo, figli del fratello Edoardo, di cui era tutore, non costituivano affatto una minaccia al suo trono, per la semplice ragione che erano illegittimi e quindi automaticamente esclusi per legge dalla successione».

«Questa poi...!» esclamò Jack Azimov. «Mai saputo che fossero illegittimi; anzi, se non ricordo male, dai miei trascorsi

scolastici alle prese con la complicatissima storia della Guerra delle Due Rose, tra i Lancaster e gli York, mi risulta che fossero figli di Edoardo IV ed Elisabetta Woodville, quindi più che legittimi in fatto di successione al trono».

Altra risataccia sprezzante. «Questa è solo parte della storia. In realtà, prima di unirsi con la Woodville, Edoardo IV aveva sposato segretamente Eleonora Butler, figlia del conte di Shrewsbury, officiante Roberto Stillington, vescovo di Bath. Quest'ultimo rivela la faccenda del matrimonio quando Riccardo, morto Edoardo IV nel 1483, vorrebbe fare incoronare il piccolo Edoardo, che però, per il matrimonio segreto del padre, risulta illegittimo, come il fratello Riccardo, e quindi non idoneo alla successione».

«Accidenti!» esclamò Laszlo Nagy. «La faccenda si fa sempre più complessa, mi pare».

«Proprio così» convenne l'uomo misterioso. «E, dopo che il 9 luglio il Parlamento emette il *Titulus Regius*, con cui si proclamano illegittimi i due bambini, Riccardo non ha nulla da temere da loro. Quindi, perché ucciderli? Li ospita nella Torre di Londra, che allora non era una prigione, ma una residenza, e i nipoti vivono felici e contenti. Del resto, Riccardo aveva una estesa parentela che avrebbe potuto legittimamente aspirare a una successione, ma non ha torto un capello a nessuno, perché in realtà le famiglie erano molto unite».

Jack Azimov alzò un mano. «Un momento. Mi risulta che Riccardo ha fatto decapitare diverse persone...».

«Naturalmente» spiegò paziente l'uomo con la maschera. «Perché così si procedeva con i colpevoli di tradimento. Ci fu infatti un complotto organizzato da Lord Hastings, un tempo amico suo e del fratello Edoardo, Lord Stanley, Lord Rivers, precettore dei principini, e il vescovo Morton. Hastings fu decapitato con Lord Rivers, mentre Stanley fu graziato e Morton confinato sotto la tutela di Lord Buckingham. Mi pare un atteggiamento abbastanza magnanimo, tutto sommato».

«In effetti...» bofonchiò Jack Azimov. «Anche se mi sto un po' perdendo con tutti questi nomi...».

L'uomo misterioso fece un risolino. «Pensate a Riccardo, che ha dovuto gestirli dal vivo. Un po' sprovveduto, anche, visto che Stanley, da lui graziato, passò al nemico nella battaglia di Bosworth, facendo pendere la bilancia a favore di Enrico».

Di nuovo calò un attimo di silenzio, mentre gli occhi di tutti correvano allo schermo televisivo, sui cui però non c'erano novità e continuava a scorrere il nastro con la notizia data in apertura.

A parlare per primo fu Victor Vance, rivolgendosi all'uomo mascherato. «Ma allora, secondo voi, chi e perché ha ucciso i principini, se non è stato Riccardo III?».

«Ma questo è risaputo!» esclamò Laszlo Nagy. «A ucciderli fu un certo Sir James Tyrrel, per ordine di... oops!».

Un ruggito. «"Per ordine di Riccardo III" stavate per dire, nevrero, messere?».

Laszlo Nagy parve confuso; un'espressione di perplessità si dipinse sul suo volto. «Uhm. C'è qualcosa che non quadra, qui».

«Se tutto quanto è stato detto ora è vero» osservò Victor Vance, «non capisco come tutta questa storia d'intrighi non sia mai stata chiarita. Tutte le enciclopedie e i libri di storia, anche scolastici, continuano a dipingerci ancora oggi un Riccardo III del tutto diverso».

«Forse per pura pigrizia mentale» osservò Otis Mifune. «Un atteggiamento caratteristico di molti studiosi, purtroppo. E poi, la carenza di fonti dirette e soprattutto la parola del sommo, si fa per dire, Tommaso Moro».

«Proprio così» convenne l'uomo mascherato. «Si sa che la storia la fanno i vincitori e il vincitore è stato Enrico VII Tudor, un essere infido e subdolo, che non si peritava di eliminare chiunque gli desse fastidio, magari anche a distanza di anni».

«Ma vediamo di tornare a Tyrrel» sollecitò Laszlo Nagy. «Mi pare che sia una figura chiave nella faccenda dei principini».

«Infatti» disse l'uomo misterioso con voce alterata. «Tyrrel confessa sotto tortura, vent'anni dopo la scomparsa dei principini, di averli uccisi lui per ordine di Riccardo III. Spiega che mentre Re Riccardo si trovava a Warwick lui era tornato a Londra, si era fatto consegnare le chiavi dal conestabile Robert Brackenbury, aveva assassinato i ragazzi ed era tornato da Riccardo, per comunicargli che la missione era stata compiuta».

«Ma questo Tyrrel era yorkista o lancasteriano?» chiese Jack Azimov.

«James Tyrrel era yorkista, un personaggio abbastanza importante ma abile negli intrighi, tanto da fare carriera sotto Enrico VII, che lo premiò con rendite della Contea di Guisnes, in Francia, dove visse beatamente fino al 1502».

Jack Azimov fece una smorfia. «Già, beatamente fino a quando?».

«Fino a quando Enrico VII non lo richiamò in patria, protetto dal Sigillo Reale, perché si disculpasse dall'accusa di avere cercato di aiutare uno yorkista, chiuso nella Torre di Londra. Ma per Enrico VII la parola data contava ben poco, e infatti lo fece decapitare il 6 maggio senza processo, per cui ovviamente non esiste alcun verbale scritto».

«Ma prima avevate affermato che confessò l'uccisione dei principini» obiettò Laszlo Nagy.

L'uomo misterioso emise una risatina. «Così si dice, infatti, ma furono solo voci, non esistendo alcun verbale scritto».

«Insomma» esplose Victor Vance, «non abbiamo ancora capito chi ha ucciso realmente i principini. Questo Tyrrel quanto c'entra realmente in una simile storia?».

Sul viso dei presenti era dipinta un'espressione perplessa, indice di una grande confusione. Ma era evidente anche una grande curiosità. Sullo schermo della televisione continuava a scorrere il nastro, che non segnalava novità sull'attentato a Putin.

«Vi dirò qualcosa di Tyrrel» riprese l'uomo con la maschera. «Il 16 giugno 1486 Tyrrel, che era yorkista, ottiene il perdono reale generale da parte di Enrico VII, vincitore della battaglia di Bosworth. Fin qui è tutto abbastanza normale, perché era tradizione che dopo simili rivolgimenti si graziassero i sostenitori della parte avversa. Del resto, non si può ammazzarli tutti quanti. Ma poco dopo avviene un fatto stranissimo. Il 16 luglio, esattamente un mese dopo, gli viene accordato un secondo perdono reale. È veramente un caso unico nella storia d'Inghilterra. Perché? Cosa c'era da perdonare di tanto importante?».

«Le fonti storiche che dicono?» chiese Laszlo Nagy.

«Nulla. Il perdono reale è totalmente discrezionale da parte del sovrano. Non occorrono giustificazioni. Ma, guarda caso, una volta tolto di mezzo Tyrrel, salta fuori la storia che vent'anni prima avrebbe ucciso i principini per ordine di Riccardo III» disse l'uomo mascherato. «Chi poteva ormai smentire questa versione? Testimoni dell'epoca non ce n'erano più; se c'erano, stavano ben zitti, per non incorrere nella vendetta di Re Enrico».

«Questo secondo perdono reale è alquanto sospetto» osservò Victor Vance.

«Infatti, è nel periodo tra il giugno e il luglio 1486 che scompaiono i principini; da allora, non vengono più visti. Come mai?».

«Un perdono reale per servizio reso» osservò Victor Vance. «E un'esecuzione senza verbali molto opportuna. Un bel tipo questo Tyrrel, per non dire di Enrico VII».

«Che, in un modo o nell'altro, uccise tutti i possibili pretendenti della casa York o li neutralizzò in vari modi, le femmine sposandole a membri dei Lancaster» disse con amarezza l'uomo misterioso.

Laszlo Nagy scosse la testa. «Possibile che nessuno abbia mai contestato la versione ufficiale di Riccardo III, crudele assassinio? Mi pare incredibile».

Risuonò una risata beffarda.

«In realtà, già nel Diciassettesimo, Diciottesimo e Diciannovesimo secolo molte voci si sono levate in difesa di Riccardo III. La più autorevole è forse quella di Horace Walpole, che scrisse *Historic Doubts on the Life and Reign of King Richard the Third*, edita nel 1768. Ma a tutt'oggi c'è una miriade di studi che accreditano la riabilitazione di Riccardo III. Quanto alla sua presunta crudeltà, vorrei ricordare quanto proclamò la città di York quando si conobbe l'esito fatale della battaglia di Bosworth: "In questo giorno, il nostro buon Re Riccardo venne tragicamente annientato e assassinato; a grande cordoglio di questa città"».

«Un necrologio decisamente coraggioso, considerato che aveva vinto la parte avversa, assetata di vendetta contro gli yorkisti» osservò Victor Vance, aggiungendo, dopo un attimo di silenzio: «Ma allora, tornando a quella torbida figura di James Tyrrel, è stato veramente lui a uccidere i principini, non per conto di Riccardo III bensì di Enrico VII...?».

In quel momento, lo schermo televisivo si animò con un *flash* e l'attenzione dei presenti fu distratta dalla comparsa di un annunciatore. «È stato ora comunicato ufficialmente dall'agenzia Itar-Tass che il presidente Vladimir Putin è stato gravemente ferito nel corso di un attentato, ma non è in pericolo di vita. Non si conosce ancora la matrice politica degli attentatori...».

Dai commensali si levò un corale respiro di sollievo.

«Forse non ci sarà una nuova Sarajevo, dopo tutto...» commentò Laszlo Nagy.

«Ma forse ci sarà un nuovo mistero storico sugli attentatori» osservò Jack Azimov.

Victor Vance si guardò attorno: «Già, ma dov'è finito il nostro uomo mascherato?».

Il signor Perkins indicò il corridoio che dava sulla biblioteca. «L'ho visto andare di là».

Vance fece per muoversi in quella direzione, ma proprio allora, dall'ingresso, giunsero trafelati Sir Reginald Bevington-Taylor e Myron Rosenfeld con espressione contrita.

«Siamo rimasti bloccati in metropolitana e la linea dei cellulari non prendeva» spiegò Rosenfeld. «Poi, una volta sbloccati, siamo corsi qui senza pensare di chiamarvi, quando abbiamo sentito la notizia dell'attentato a Putin».

«Sir Reginald!» esclamò Laszlo Nagy. «Ma allora non eravate voi...». La voce gli mancò per l'emozione.

«Non ero io *chi?*» chiese confuso Sir Reginald, che chiaramente non capiva. «Si può sapere cosa succede qui? C'è un'atmosfera stranamente elettrica, direi».

Tutti balzarono in piedi, correndo verso il corridoio della biblioteca, da cui arrivò una voce ormai lontana.

«Addio, messeri. È stato un onore raccontarvi la mia *vera* storia. *Parola di Re!*».

Quando i membri del Club raggiunsero la biblioteca, era vuota.

MARIO FARNETI

# L'INDAGATORE DEL SOVRASENSIBILE

\*\*\*\*\*

**D**a qualche giorno gli archeologi scavavano in quel sito, senza che ne venisse fuori niente. Il professor Dionigi li incitava a insistere, perché secondo i suoi calcoli proprio lì doveva nascondersi una necropoli del Terzo secolo avanti Cristo.

Era una giornata assolata di fine luglio; su quella spianata rarsa dal sole il terreno scottava come la brace di un immenso camino. Giovanni, l'assistente di Dionigi, uscì dalla trincea e afferrò la borraccia dell'acqua, che tracannò a metà, benché fosse ormai tiepida.

«Professore, qui non esce niente, neanche se raggiungiamo il centro della Terra» disse con aria sconsolata.

Lui lo squadrò col suo faccione rubizzo e gli occhi a palla, poi abbozzò un sorrisetto di scherno. «Tu, Giova', non hai voglia di fare *nu cazzo*. Altro che centro della Terra...! Pensavi che fare l'archeologo fosse un'*ammuina*? Eh, eh, non funziona *accussì*. Il risultato qui tocca vederlo sotto gli occhi; se non viene fuori niente, è inutile che fingi di faticare...».

Il giovane sbuffò e imprecò in silenzio; poi riprese in mano la *Trowel*, la singolare cazzuola romboidale che usano gli archeologi, e l'affondò con rabbia nel terreno. *Toc!* Un rumore sordo emerse dal sottosuolo.

«Cazzo, c'è qualcosa qui sotto!» gridò con la voce rotta dalla fatica.

Il professore piombò nella buca con insospettata agilità, vista la mole.

«Fa' vedere, *guagliò*». Smosse con la mano la terra, da cui emerse un oggetto dalla superficie levigata di forma oblunga.

«Ma che cos'è...?» domandò Giovanni sconcertato.

«Mo' vediamo...».

Gli tolse di mano la *Trowel* e cominciò a grattare il terreno

intorno all'oggetto, finché emersero le orbite vuote di un teschio, poi il teschio intero; infine, aiutato dall'assistente, dopo un paio d'ore di lavoro certosino, l'intero scheletro.

«Eccoti qua la tomba... fine del Terzo, inizio del Secondo secolo avanti Cristo. E non ci credevi che ci fosse la necropoli. Tu pensavi che io fossi un visionario, eh? Di' che non è vero! Accidenti a te, Giova'... Questo qui doveva essere un uomo robusto, guarda le ossa e le attaccature dei muscoli... non era un pappamolla come voi...» disse, rivolto agli altri archeologi che scavavano lì attorno. «Dev'essere morto a cinquant'anni o giù di lì. Una bella età per quell'epoca. Guarda che denti bianchi, tutti sani, non ne manca neanche uno».

Poi il suo sguardo si appuntò su una delle scapole, la destra. «C'è un foro, tondo come un proiettile di fionda, troppo grande per essere stato provocato da una punta di lancia o di freccia. Sembra più il morso di un animale. Intorno s'è formato un processo di calcificazione, durato anni, che non è riuscito a suturarlo per intero».

Il professore si armò di coraggio, poi compì un'azione che avrebbe fatto inorridire un archeologo dilettante: strappò dal terreno, senza riguardo, l'oggetto oblungo levigato che era emerso per primo e lo capovolsse, dopodiché prese un pennello e cominciò a ripulire la parte rimasta a contatto con la terra. «Vediamo un po'... Cacchio, qui c'è un foro a sezione quadrata, come di un chiodo... intorno c'è scritto qualcosa».

«Ma no» intervenne Giovanni. «Sarà la superficie che col tempo s'è crepata».

«Crepata *a capa tua!*» rispose, senza neanche alzare gli occhi dall'oggetto. «SQ... A... NGUI... MAG...».

Si grattò la testa calva, poi prese la borraccia dell'assistente e gliela vuotò sopra.

«E adesso che bevo io?».

«E *azzittate* che l'acqua fa male...! Mo' si legge meglio: SQUA... A... NGUIS... MAGNA... Adesso è chiaro: SQUAMA ANGUIS MAGNAE, squama del grande serpente! E c'è dell'altro... bisogna portarla nella mia tenda. Una squama di serpente... incredibile, doveva essere *nu dinosauro*; dammi il metro a stecca. Muoviti! Vediamo quanto misura... ecco, quarantadue centimetri di lunghezza, ventisei di larghezza. Accipicchia! Un vero mostro!».

«Non era un serpente ma, come avete detto voi, professore, un dinosauro vissuto milioni di anni fa: la scaglia è capitata lì per caso e la scritta è uno scherzo della natura» notò Giovanni.

Dionigi sollevò gli occhi dall'oggetto e lo guardò in cagnesco. «Ma che, stai pazziando? Guarda qui, sai leggere? L'hai fatto l'esame di epigrafia all'università, oppure quel giorno eri a letto con la rosolia?».

Giovanni prese in mano la squama e dovette dare ragione al professore: «Be', sì, in effetti...».

«E allora, prima di dire coglionerie, rifletti, Giova'. A me spiace strapazzarti, ma certe volte il cervello ti si grippa... Sarà per il sole a piombo».

Era il momento del pranzo e gli archeologi si radunarono sotto una tettoia a mangiare pane e prosciutto, innaffiato con del vino cerasuolo fresco di cantina, un po' acidulo e neanche troppo forte – un toccasana per la gola riarsa. Il professore, però, scese ancora una volta nella trincea.

Dopo aver mangiato e bevuto, Giovanni si distese tra l'erba e chiuse gli occhi. Ripensava a quella squama gigantesca e alla bestia altrettanto gigantesca cui era appartenuta. Poi si rammentò di un episodio della Prima guerra punica, il racconto del grande serpente che i legionari di Attilio Regolo dovettero affrontare in Tunisia sul fiume... come diamine si chiamava quel fiume? Era il ricordo sbiadito di una versione dal latino fatta al liceo... Vabbè, non era possibile, che cavolo c'entrava quella tomba con la Prima guerra punica e un fiume a più di duemila chilometri da lì!

«Giovà, corri!».

La voce del professore proveniva dalla trincea scavata poco prima. «Corri, Giovà, che ci sta un altro scheletro a fianco del primo... e pure un lumino a olio di coccio, ha la forma di un serpente arrotolato. Dentro c'è ancora della resina, magari riusciamo ad accenderlo...» disse celiando.

Giovanni non credette ai suoi orecchi. «Questo qui appartiene a una donna, più giovane dell'uomo. Direi sulla trentina... Giace nello stesso impianto tombale, dev'essere una parente. Magari è la moglie». Poi si rivolse a Giovanni: «Hai tradotto la seconda parte della scritta sulla squama?».

«No professore, ho pranzato e ho ripreso fiato un attimo...».

«*Aggio capito*, tu batti la fiacca, Giovà. Muoviti, andiamo a esaminare meglio l'iscrizione».

Entrò con l'assistente nella tenda e prese in mano la scaglia.

«La seconda parte è più difficile da leggere».

Lavò ancora la superficie del reperto, ripulendola dalle incrostazioni: «C'è scritto... c'è scritto: *Ne Erpo de Orco exsurgat... Ispala saga inscripsit et spiritum eius in lucerna vinxit*. Hai capito? È una *defixio* contro il proprietario della squama, un certo Erpo... Chi ha scritto questa maledizione non voleva che Erpo ritornasse dall'Oltretomba e ha legato il suo spirito alla lucerna... Non ti venisse in mente di accenderla. Capito, Giovà?».

«Hocapito, professore, masi tratta di evidenti superstizioni...».

«Magari hai ragione tu; anzi, hai certamente ragione, Giovà, però io sono di Napoli e per prudenza non vado a *sfrucugliare* le creature dell'Orco...».

Dionigi ripose la squama e la lucerna in un baule da viaggio; poi, seguito dall'assistente, uscì all'aperto.

Giovanni attese che il professore si allontanasse in direzione della chiesetta sul margine orientale dello scavo e tornò sui suoi passi. La lucerna lo aveva incuriosito, quasi ammaliato. Aprì il baule e la depose sul palmo della mano. Più la guardava, più sentiva un irrefrenabile desiderio di accenderla, come se quell'oggetto avesse una volontà propria. L'appoggiò sul tavolo da campo e, presa la scatola di *svedesi* che teneva in tasca, estrasse un fiammifero, lo sfregò sulla striscia di fosforo e l'accese, accostandolo al beccuccio della lanterna da cui sporgeva una minuscola porzione di resina.

Inizialmente non accadde nulla; poi, all'improvviso, la resina prese fuoco e una fiamma vivace si sollevò dal beccuccio. Una fiamma che crebbe fino a intaccare la stoffa della tenda, dopodiché un tuono fece tremare l'aria, seguito dal buio più completo...

Dall'oscurità emersero le enormi fauci di un essere mostruoso. Un serpente lungo più di trenta metri, che con la coda spazzò via le tende del campo. Gli archeologi, terrorizzati, si gettarono nelle trincee per evitare di essere fatti a pezzi da quell'essere immondo. Il corpo era protetto da grandi scaglie verdastre, che costituivano un'impenetrabile corazza; dalle fauci spiccavano enormi denti aguzzi, capaci di stritolare un uomo. Un miasma irrespirabile fuoriuscì dalla bocca del serpente, diffondendosi sulla spianata. Le persone che lo respirarono persero i sensi e caddero in un sonno profondo assai simile alla morte. La bestia raggiunse velocemente le acque del Fiume Metauro, che scorreva lì vicino, e vi s'immerse scomparendo.

Costanza accese sette candele bianche in senso antiorario sul tavolo rotondo a tre gambe al centro della sala; fece accomodare i sei ospiti, tre donne e tre uomini, ognuno di fronte a una candela.

Allargò le palme delle mani sulla superficie del tavolo, e lo stesso fecero tutti gli altri; in questo modo, toccando ognuno le dita dell'altro, formarono una "catena". Costanza era una *medium* esperta, nonostante avesse compiuto da poco venticinque anni. Le prime manifestazioni delle sue capacità extrasensoriali risalivano infatti all'infanzia. Dopo una burrascosa vicenda sentimentale naufragata malamente, era entrata nelle grazie del Barone, che l'aveva ammessa nel Gruppo di Ur.

Julius Evola amava chiamarla *noctua Minervae*, per la lucentezza delle sue pupille ma anche per la capacità della civetta, *noctua*, di vedere nel buio là dove l'occhio umano nulla può. Costanza chiuse gli occhi e cadde subito in *trance*, poi li riaprì, fissando il vuoto. Il suo capo iniziò a roteare e si fermò.

«*Ego... sum... Ispala... saga... Ispala Punica...*» disse con un'intonazione della voce dapprima cavernosa, infine armoniosa e brillante. Il suo volto si trasformò in quello di una donna dai tratti nordafricani e la carnagione ambrata.

«*Roma pervenii... cum legionibus... Vir meus Livius Cissonius Candidus... centurio... Marci Atilii Reguli...*».

Julius fu il primo a interrogare lo spirito che si era appalesato tramite Costanza.

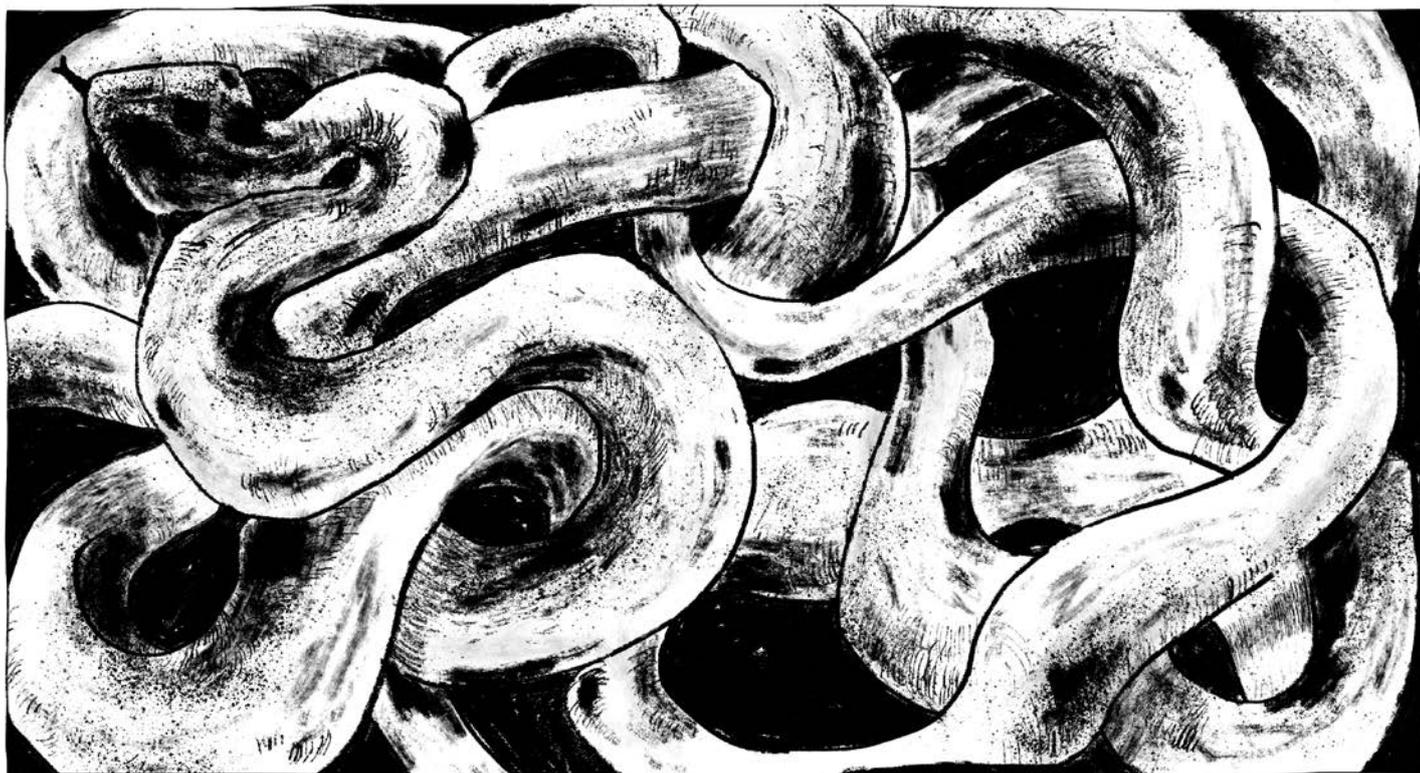
«Ascoltami, Ispala, ti è concesso di comprendere e parlare la nostra lingua?».

«*Sic est...* Sì, mi è concesso» rispose lo spirito.

«Perché ti sei incarnata in Costanza? Non ci aspettavamo d'incontrarti».

«Quell'uomo... ha interrotto il nostro sonno... Erpo... Erpo...».

Il volto della donna fu attraversato da una grande angoscia; le lacrime le colmarono gli occhi.



«Calmati, Ispala, non hai nulla da temere. Ma, dimmi, chi è Erpo?».

«Erpo... un essere malefico, un mostro... Striscia nell'acqua... poi... poi...».

Cessò di parlare, il respiro divenne affannoso.

«Uccidete Erpo, legionari, o lui vi sbranerà e diverrete cibo per la sua fame inestinguibile...!».

«Ispala, ascoltami» proseguì Julius. «Chi è Erpo, un uomo o che altro? Puoi rivelarmelo?».

«*Erpo anguis magna est*. Un serpente... lungo più di centoventi piedi... Ha portato la morte tra i legionari di Regolo, finché l'hanno ucciso... con grosse pietre... l'hanno schiacciato... ma numerosi ne ha trascinati con sé nell'Orco... Ha ferito anche Lucio, mio sposo, trapassandogli la spalla. I Romani hanno sconfitto la sua forma terrena, ma lui è un... un demone immortale».

«Mi ascolti, Ispala? Puoi rivelarci dove avvennero questi fatti?».

«*Apud Bagrada flumen africanum*».

«Era il tempo in cui le legioni di Marco Attilio Regolo sbarcarono in Africa nella prima guerra contro Cartagine?».

«*Sic est! Contra Poenos legiones duxit Regulus...*».

«*Sermone Italico loquere!*» la interruppe Julius con tono imperativo.

«Re... Regolo condusse le legioni contro i Cartaginesi... ma, accampatosi presso il Fiume Bagrada, *tantae magnitudinis anguem fuisse, ut exercitum usu prohiberet...*».

«È un'entità molto antica» disse Julius, rivolto ai partecipanti alla seduta evocativa. «Ha difficoltà a esprimersi in lingua volgare».

«Spiegami, Ispala» continuò, «chi ha interrotto il vostro sonno?».

«Uomini... scavano nel cimitero... dove sono le nostre tombe... le hanno profanate e... e...».

Lo spirito s'interruppe.

«E cos'altro?».

«...E anche la scaglia del serpente sulla quale io stessa *defixionem inscripsi et spiritum eius in lucerna vinxi, ne Erpo daemon ad vivorum regnum redisset... sed vir stultus lucernam incendit et catenas exsolvit...*».

«Dove si trova la vostra tomba?».

«*Apud Forum Sempronii... ubi vixi... post bellum... cum Lucio Cissonio Candido... sponso meo*».

La voce della donna sfumò e Costanza riprese le proprie sembianze, uscendo dalla *trance*.

«Cosa... cosa è successo? Ho avuto una *trance* profondissima, lo spirito di una maga si è impossessato di me... Ma non ricordo altro».

Julius si rivolse con calma alla donna, tranquillizzandola: «La maga si è manifestata all'improvviso, ha detto di essere una donna di origine punica». E proseguì, rivelandole i dettagli dell'intera seduta. «Bisogna fare ricerche in una località, Forum Sempronii». Quindi, si rivolse agli altri partecipanti: «Qualcuno ne ha mai sentito parlare?».

«Forum Sempronii è l'attuale città di Fossombrone, nelle Marche!». A rispondere era stato Giovanni Colazza, noto nel Gruppo di Ur con lo pseudonimo di "Leo". «Si trova lungo la Flaminia, dopo la Gola del Furlo. Ci sono passato più di una volta per andare in Romagna. Credo che il professor Dionigi, un archeologo della Sapienza, possa darti qualche informazione in proposito. So che in quella zona ha fatto alcune campagne di scavo. Presentati a mio nome, ti sarà utile di sicuro...».

Il giorno successivo, accompagnato da Costanza, Julius Evola si recò alla Facoltà di Archeologia della Sapienza, solo per apprendere da un'impiegata che il professor Dionigi non si trovava lì ma proprio nelle Marche, per una campagna di scavo. La località era San Martino del Piano, nei pressi di Fossombrone.

«Sento che dovremmo recarci lì, Costanza. Vieni con me?» disse Julius, sempre più incuriosito dalle informazioni emerse dalla seduta evocativa.

«È un viaggio scomodo, bisogna percorrere quasi tutta la Flaminia...» obiettò la ragazza.

«Non preoccuparti, conosco la strada, ho le carte aggiornate del Touring Club. Quelli del Touring non sbagliano mai...!».

All'alba, Evola si presentò davanti al cancello della villa di Costanza all'Aventino, a bordo di una smagliante Alfa Romeo RL Sport carrozzata Castagna, color panna, coi parafranghi rossi. Costanza apparteneva a una nobile famiglia romana che si diceva discendesse da Costantino Imperatore ma, per la riservatezza propria dei nobili, non voleva se ne parlasse.

«Questa notte ho fatto tingere di rosso i parafranghi, in onore del colore delle tue chiome...» celiò Julius con fare ammiccante, mentre apriva lo sportello destro e faceva accomodare la ragazza al suo fianco. Poiché era luglio inoltrato, aveva sollevato la capote.

«Dammi la cuffia di cuoio, ché all'arrivo non intendo passare due ore a districare i capelli dopo che il turbine li avrà aggrovigliati per bene».

Raccolse le lunghe chiome crespe e le fissò con un fermaglio d'oro, poi indossò la cuffia. «Metti in moto e partiamo».

A Villa Torlonia, intanto, il Duce saliva a bordo dell'Alfa Romeo di rappresentanza, diretta verso la Via Flaminia. Era scortata da dieci autovetture della Questura di Roma e quattro pattuglie motorizzate della Regia Polizia, mentre tutte le prefetture lungo la consolare erano state allertate, in previsione del suo passaggio. Mussolini avrebbe dovuto raggiungere la famiglia al Grand Hotel Lido di Riccione, sullitorale adriatico, per una breve vacanza, e aveva progettato una sosta alla Gola del Furlo, nella locanda di Candiracci. Il locale si trovava a meno di un chilometro dalla galleria sulla Via Flaminia fatta scavare nella roccia a colpi di scalpello diciannove secoli prima da Vespasiano Imperatore, un'opera ardua per gli architetti di allora, che misurava quasi quaranta metri di lunghezza e dopo tutto quel tempo svolgeva ancora il suo compito in maniera egregia.

Dopo un viaggio tutt'altro che comodo attraverso il Valico della Somma e il Passo di Scheggia, Julius e Costanza raggiunsero la Gola del Furlo con un'ora di anticipo rispetto al corteo del Duce. Accostarono l'autovettura e scesero, dirigendosi verso la locanda di Candiracci, ma notarono un'insolita animazione. Quattro Fiat 503 nere erano accostate sulla sinistra, poco prima dell'ingresso; intorno ad esse sostavano una mezza dozzina di individui che a prima vista altro non potevano essere se non questurini.

«Che ci fanno qui tutti 'sti poliziotti...?».

La risposta giunse appena superata la soglia della locanda.

«Prego signora, favorite i documenti!».

Un uomo in borghese con la falda del cappello abbassata sugli occhi le sbarrò il passo.

Preso alla sprovvista, Costanza frugò frettolosamente nella borsa a tracolla ed estrasse la carta d'identità.

Il poliziotto controllò il documento con meticolosità: «Mi spiace, signora, ma la carta d'identità è scaduta da un anno. Seguitemi in commissariato».

«No... ma quale commissariato... La signora è con me!».

Julius estrasse la patente di guida e la mostrò all'agente.

«E voi chi siete?».

«Julius Evola... Mai sentito parlare di me?».

Il poliziotto rimase impassibile e non rispose, prese il documento e lo controllò con ostentata solennità.

«Qui leggo: Giulio Cesare Andrea Evola...».

«Esatto, agente, è il mio nome per esteso, ma tutti mi chiamano Julius Evola».

«La signora ha i documenti scaduti e voi avete dichiarato false generalità... Mi seguano entrambi in commissariato!».

Julius stava per replicare indignato, ma una voce alle sue spalle lo bloccò.

«Aspetta, Praticò... Lo conosco io il signore, più esattamente, il Barone...».

Julius si girò di scatto.

«Signor Barone... vi ricordate di me? Sono il commissario Apolloni...».

«Apolloni! Certo che mi ricordo di voi... Lucio Quinzio Cincinnato Apolloni, se non sbaglio. Facevate parte della scorta del Duce... Ci siamo conosciuti nell'autunno del '25 a Villa Torlonia».

«Faccio tuttora parte della scorta. Ma voi, Barone, per quale motivo vi trovate da queste parti? Il Duce vi ha per caso convocato? Sarà qui a breve».

«No, si tratta solo di una coincidenza, mi trovo qui con la mia amica per delle ricerche... particolari».

Il commissario si tolse il panama color panna e baciò la mano a Costanza, lasciandosi sfuggire un francesismo poco affine al clima austero che lo circondava: «*Enchanté, mademoiselle...!*».

Poi, rivolto a Evola, riprese il filo del discorso: «Ricerche particolari... di che tipo?».

«Sarebbe lungo soffermarsi sui dettagli. Stiamo cercando un gruppo di archeologi impegnati in un antico sito nei pressi di Fossombrone, San Martino del Piano».

«San Martino del Piano... Sì, certo... Brigadiere Lojodice!» disse, rivolgendosi a un uomo tarchiato in abiti borghesi che parlottava con altri due all'ingresso della locanda.

«Comandi, Commissario» rispose l'agente, che si diresse verso Apolloni.

«Tu, che presti servizio alla Questura di Pesaro, hai mai sentito parlare di un posto chiamato San Martino del Piano?».

«Certo, si trova poco oltre Fossombrone, sulla Via Flaminia».

«Ma lì esiste un'area archeologica, che tu sappia?».

«Sì, ci sono i resti della città romana. I contadini talora, mentre arano, rinvencono monete e cocci antichi...».

Poi, all'improvviso, di fronte a tutti, lo sguardo di Costanza divenne assente e fissò il vuoto. La donna cadde in una *trance* repentina, quindi riaprì subito gli occhi... ma non erano i suoi. Erano occhi di fuoco, roventi come la brace.

«Sciocchi mortali... Presto trasformerò il vostro mondo nel mio... *Ad Intercisam* si compirà il destino di quello che si reputa vostro *Dux*» disse, ruggendo. «Dilaniò quell'essere insignificante, non diversamente da quanto feci con i legionari romani... Ma, prima di divorarlo, dovrà inginocchiarsi ai miei piedi... Io sono Erpo, il *Regulus Serpentium*, e invaderò il mondo con milioni di miei figli...».

Costanza rimerse spossata dalla *trance*. Stava per accasciarsi, ma Julius la sostenne e le porse un bicchiere d'acqua. Bevve avidamente.

«Si è manifestata in te una nuova presenza: il demone Erpo presto colpirà il Duce proprio qui *Ad Intercisam*, il nome della Gola del Furlo riportato sulla *Tabula Peutingeriana*. Commissario, allertate la scorta! Dobbiamo proteggerlo, non c'è tempo da perdere!».

Ormai libero dalla maledizione di Ispala, a causa del maldestro intervento dell'assistente del professor Dionigi, il gigantesco serpente Erpo stava risalendo verso la Gola del Furlo attraverso

so il Fiume Candigliano, affluente del Metauro. La sua sapienza arcana lo guidava in luoghi sconosciuti agli uomini; si muoveva rapido nelle acque ctonie, guidato dal suo intuito, che lo portava a leggere e a interferire nelle menti dei mortali.

Nel frattempo, il Duce raggiungeva con il suo seguito di auto e moto la Gola del Furlo. Sceso dalla vettura, stava per dirigersi alla locanda di Candiracci, ormai una tappa obbligata, dove veniva accolto con tutti gli onori. Il padrone di casa gli cucinava piatti caratteristici e gli aveva riservato una stanza da letto abbellita da mobili neorinascimentali, nella quale poteva riposare dopo il pasto.

Si fermò un attimo, prima di attraversare la strada, e rivolse lo sguardo in alto, nell'angusto strappo di cielo azzurro cobalto tagliato dai costoni spioventi delle due montagne, il Monte Pietralata e il Paganuccio, che delimitano il canale roccioso in fondo a cui la Via Flaminia corre parallela al Fiume Candigliano, dalle acque verdi come giada. Era un paesaggio di una bellezza selvaggia e barbarica, nelle corde di un animo, a tratti tenebroso, come il suo.

Poi, all'improvviso, il cielo si rabbuiò e un turbine sovrastò la gola rocciosa. Un lampo e un tuono si susseguirono quasi nello stesso istante; un albero, a poca distanza, ne fu incenerito. Una folata di vento gelido spazzò la Flaminia, seguita da uno scroscio d'acqua mista a grandine. Il fiume si rigonfiò, minacciando di uscire dagli argini.

Un uomo della scorta si affrettò a raggiungere Mussolini, che si era fermato in mezzo alla strada, sbalordito dall'istantaneo quanto inatteso rovescio.

«Presto, Duce, venite al riparo nella locanda!» lo sollecitò l'agente, mentre con la sinistra tentava di sostenere un ombrello che presto il vento gli strappò di mano.

Dal cielo stava cadendo una sostanza viscida, che si posò sull'asfalto, rendendo difficile rimanere in piedi.

«Ma, che diamine...!» esclamò il poliziotto, barcollando e lasciando il braccio del Duce, anche lui in equilibrio instabile.

L'uomo cadde in mezzo alla biacca verdastra che si depositava, e stentò a rimettersi in piedi; infine, si risollevò e sostenne Mussolini proprio mentre stava per rovinare a terra.

Dalla sostanza viscida che aveva invaso il selciato emergevano decine di serpentelli, che trasformarono la strada in una lunga scia animata.

In quell'istante Costanza fu di nuovo posseduta dalla *saga Ispala*; lasciando tutti increduli e a bocca aperta, si sollevò da terra e, levitando, uscì dalla locanda, pronunciando formule magiche in una lingua sconosciuta. Infine, lanciò un'invocazione in latino: «*Ego te voco, Luci!*».

Presto i serpentelli persero vitalità, diventando friabili come la sabbia e dissolvendosi nella pioggia che aveva ripreso a cadere copiosa. Sembrava ormai tutto finito, quando la mostruosa testa di Erpo emerse rabbiosa dalle acque rigonfie del fiume Candigliano, e dalle fauci spalancate emise un ruggito orribile. Il mostro stava per abbrancare Mussolini che, immobile, fissava la grande bestia senza indietreggiare.

In quel momento, Julius ebbe una visione sconvolgente. Gli apparve la buia cavità del traforo del Furlo: dalle tenebre vide emergere la sagoma di un cavaliere in groppa a un cavallo nero.

«Il centurione Lucio è qui...» disse, fissando il vuoto.

«Che intendete dire, Barone?» chiese stupito Apolloni, distogliendo per un attimo gli occhi dalla scena che aveva davanti.

«Il centurione è risorto dalle tenebre... Ci sta raggiungendo con la lancia in pugno, in groppa al mitico cavallo Arione dalla nera criniera...».

Lucio Cissonio Candido era ancora lì, dopo ventidue secoli, evocato da Ispala la maga, sua sposa. Impugnava uno scudo ovale sagittato e una lunga lancia dalla cuspidè rilucente. Si diresse al galoppo verso la locanda. Erpo ne percepì la presenza, desistette dall'abbrancare Mussolini e si volse minaccioso verso di lui.

I due si fronteggiarono, ma il centurione non indietreggiò; anzi, spronò il cavallo, incalzando il gigantesco serpente. Poi, con lo sguardo rivolto al cielo, pronunciò queste parole: «*Mars Ultor, hasta mea tibi voveo ut beluam interficiat!*».

Ciò detto, scagliò la lancia dalla cuspidè rilucente contro la parete rocciosa che sovrastava Erpo. Appena la cuspidè entrò in contatto con la pietra, scatenò un enorme fulmine che, con un assordante boato, spezzò la parete in centinaia di frammenti. La frana cadde su Erpo, seppellendolo quasi per intero. Il mostro tentò invano di risollevarsi, ma un macigno precipitato dall'alto gli fracassò il cranio, uccidendolo.

Il cavaliere spronò allora il cavallo e si diresse verso Costanza ancora in *trance*, porgendole la mano. Fu allora che il corpo di Ispala si separò da quello della ragazza e, afferrata la mano del centurione, lo raggiunse in groppa ad Arione, il cavallo di Eracle.

Costanza, come svuotata, svenne, mentre il destriero si dirigeva verso la cavità dalla quale era scaturito e scompariva. I due sposi si erano finalmente riuniti nei Campi Elisi. Il mostro, dissolto.

Il professor Dionigi e la sua squadra di archeologi furono ritrovati lo stesso giorno, privi di sensi, nel cantiere di scavo vicino a Fossombrone. Non ricordavano alcunché di quanto era avvenuto, a differenza di Giovanni, l'assistente, che da allora si guardò bene dall'infrangere le disposizioni impartite dal professore.

Nel frattempo, i resti dei due sposi erano misteriosamente scomparsi dalla tomba e non furono mai più ritrovati. Neanche della squama del serpente si seppe più nulla...

La straordinaria vicenda vissuta da Mussolini, tuttavia, non poteva finire nell'oblio, anche se custodita nel segreto più ermetico, dato che nessuna notizia raggiunse la stampa e i testimoni furono obbligati al silenzio per "segreto di Stato".

Qualche tempo dopo, memore di quegli eventi incredibili, il Duce convocò a Villa Torlonia Julius Evola, insieme al commissario Lucio Quinzio Cincinnato Apolloni. Il Capo del Fascismo fu sbrigativo, come sempre, e non ammise repliche.

«È ormai evidente come la mia persona possa facilmente divenire bersaglio oltre che di oppositori politici e disfattisti, determinati a distruggermi, anche di presenze provenienti da dimensioni sconosciute, ma non per questo meno pericolose, e forse evocate da taluni esseri perversi che vivono tra noi. La mia mente razionale sarebbe propensa a respingere l'esistenza di certi inspiegabili fenomeni, ma il fatto di averli vissuti di persona m'induce a prenderli sul serio. Ho deciso pertanto di costituire una squadra segretissima il cui nome sarà *Comitato Ultra*, mettendone a capo voi, Apolloni, col grado di Prefetto e voi, Barone Julius Evola, che avete creato da poco il Gruppo di Ur e avete reputazione di essere un indagatore del sovrasensibile, con l'incarico di consulente. Indagherete nel mondo del metapsichico, dell'occulto, del non razionale e interverrete ogni volta che di lì giungerà un attacco alla mia persona e, con essa, alla Patria. La squadra avrà a disposizione uomini e mezzi e agirà nell'assoluto, ripeto *assoluto*, riserbo! Ho scelto come vostra sede Palazzetto Zuccari, poco distante dalla Trinità dei Monti. Ufficialmente ospita la Biblioteca Hertziana, ma accoglierà soprattutto il Comitato Ultra, una perfetta copertura».

«*Venienti occurrite morbo*» concluse Evola.

«Bella citazione, Barone» sentenziò Mussolini. «Sarà il vostro motto...».

# RECENSIONI

## I ritmi del simbolico

di Luca Siniscalco

«Il gesto di toccare ciò che ci appare come *altro da noi* ha una dialettica segreta, è come una lotta per il riconoscimento: l'oggetto dovrà riconoscerci e noi dovremo riconoscere che l'essenza dell'oggetto risponde ad un ritmo, il quale poi in noi darà vita ad una catena di rimandi metaforici, significativi».

Nell'età moderna, i ritmi continuano a svilupparsi, incessantemente, ma il nostro orecchio non è più abituato a udirli. Le riflessioni di Roberto Cecchetti (*Il ritmo del desiderio*, 2019) attraversano questa geografia dell'invisibile, tentano di cartografarla, mostrando le plurime connessioni che collegano i diversi piani del reale: è nel dialogo-scontro col negativo – che è a sua volta epifania multidimensionale, attraversando tanto l'esperienza dell'autocoscienza e del singolo, quanto della comunità e della storia – che ogni affermazione affronta il lavacro dell'Origine e torna rinnovata alla manifestazione.

Come ci si rapporta a questa dinamica archetipica, che risuona del ritmo dell'Essere? Mediante simboli e miti. All'ermeneutica mitico-simbolica – così ci piace chiamare quel *fil rouge* che attraversa l'intera cultura occidentale "eretica" – si ricollegano numerosi autori, più o meno noti, forieri di prospettive più o meno coincidenti, tutte dirette, nelle rispettive differenze, a una riunificazione dei piani del reale mediante le strutture del mito e del simbolo. Evola, Guénon, Zolla, Jung ed Eliade sono tutti Ermes novecenteschi, impegnati a edificare un ponte fra il visibile e l'invisibile nell'evolversi della secolarizzazione. Vie diverse – in alcuni punti incompatibili – che il saggio di Cecchetti percorre criticamente. Al di là del dettato filologico e delle distinzioni teoretiche, rimane un punto focale: senza miti – e senza strutture di mediazione – non vi è conoscenza, e neppure vita.

Così, secondo Cecchetti, il superamento del nichilismo si rende possibile soltanto attraverso la rifondazione del reale condotta nell'ascesi filosofica, pratica che è esercizio costante su di sé e, di riflesso, sul mondo. Infatti, «la norma giusta non sarà quella adeguata a norme già date, come quelle di natura, ma verrà contestualmente rifon-

data da quell'individuo capace di aderire al proprio atto personalissimo di interrogazione dell'ente». È l'opzione soggettiva formulata da Evola, la Via dell'Individuo Assoluto che, tuttavia, per non piombare in un autismo incapacitante, dev'essere integrata alla luce della Nuova Oggettività che ne consegue, quasi secondo una corrispondenza spirituale creatrice di forme. Qui il mondo non è semplice proiezione illusoria dell'io; il superamento del dualismo si fa ben più radicale: soggetto e oggetto, immanenza e trascendenza, materia e spirito si fondono su un piano superiore.

Questa prospettiva testimonia l'esigenza di una filosofia "forte", capace di incrinare i relativismi *tout court* e le filosofie "deboli" o "liquide", superando al tempo stesso le metafisiche classiche, dualiste e sostanzialiste. Una costruzione insieme teorica e attivamente pratica, osmosi fra il piano immanente e trascendente dell'esperienza.

Cecchetti ci mostra, inoltre, come proprio nella relazione fra soggetto e negativo sia riposto il segreto misterioso della magia. E qual è il posto della magia nell'epoca della cosiddetta "morte di Dio"? L'autore è convinto che la migliore risposta a tale quesito sia fornita dalla teoria junghiana e dal suo impegno nel riformare la psicoterapia, anche su un piano tecnico-operativo, per riportarla a una funzione non più esclusivamente terapeutica, bensì magico-trasformativa.

L'oggetto e il soggetto si rincorrono come polarità danzanti sul palcoscenico della tragedia della vita: le *personae*, le maschere teatrali che ci rappresentano, possono vivere la spontaneità necessitante dell'esistenza o farsene carico, *volendo ciò che sono*, in senso nietzschiano, o forse, con Evola, ponendo il proprio stesso essere come *potenza*, capace di trascendere il finito nell'infinito e di riportare l'infinito nel finito. *I tagli* di Fontana, per fare un esempio legato all'arte, sono allora delle creazioni mitopoietiche entro cui la potenza del gesto, per quanto semplice e minimale, a tratti Zen, spalanca irradiazioni energetiche potentissime: nel *qui e ora* l'uomo integrale squarcia il velo della materia. E, modificando l'esteriorità, modifica se stesso: «Un dinamico atto unitario, nel quale senziente e sentito sono lo stesso e non la somma, la sintesi o il rapporto di due o più cose originariamente diverse» (Romano Gasparotti, *Il quadro invisibile*).

Siamo, ancora una volta, nel terreno accidentato ma fascinoso della *trascendenza immanente*, l'ulteriore riposto nel *qui ed ora*. Anche Cecchetti volge lo sguardo all'avvicinamento con questo invisibile che

ci attraversa, immaginando ciò che può sussistere nel regno del senza-tempo: «Forse l'abbandono della volontà di potenza sarà simile alla somma di ogni ritmo, oppure al silenzio che si raggiunge dopo aver suonato a lungo ogni numero ritmico possibile, oppure ancora assomiglierà ad una filosofia più vicina ad una narrativa o ad una poetica della contemplazione».

La dissonanza può essere allora intesa come verità dell'armonia. Qui la filosofia riconosce e invera il *sensus* (non) *communis*: la bellezza della contraddizione, la caparbia fecondità del *polemos*, la potenza estetica – ed estatica – del meraviglioso. I volti che hai amato, le persone che nella reiterazione della differenza (non) torneranno, l'azione (*Tat*) che Goethe pone nel *Faust* quale principio: qui la parola tace, i nomi dileguano, l'Altro inaccessibile si apre all'avvicinamento. Il tutto è riposto in un radicale, estremo mutamento di cuore, quella *metanoia* che la musica sa conciliare. Adottare quest'orecchio musicale, per sintonizzare il futuro con il passato e percepirlo nella potenza dell'istante presente, è compito quanto mai arduo, ma decisivo. Alla ricerca di quell'Origine che è insieme interna al tempo e al di là del suo fluire.

**Roberto Cecchetti**, *Il ritmo del desiderio*. Da Jung alle pratiche filosofiche, prefazione di Massimo Donà, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 208, € 22,00.

## Nello specchio, oltre lo specchio

di Marco Bighin

*Ciò che appare nello specchio* di Roberto Revello, noto studioso dell'Islam shi'ita, si presenta come un'opera a tutti gli effetti innovativa nell'attuale panorama ermeneutico della storia delle religioni. Revello muove dalla trattazione del pensiero del filosofo orientalista Henry Corbin: della sua opera enuclea gli aspetti fondamentali relativi all'ontologia dell'immagine, individuata nella tradizione iranica, nonché le assai solide basi filosofiche, identificabili in Heidegger (di cui fu traduttore), Platone, Proclo e, in guisa differente, nella psicologia analitica di Jung. L'attualità delle tematiche di questo volume è legata al delinearci piuttosto marcato di un intento programmatico, che consiste nell'opporci allo storicismo, mostrandone i connotati riduzionisti tipici di un atteggiamento moderno che vuole forzatamente congiungere il fenomeno religioso a un'oggettività che risponda ad un qualche principio di scientificità empirica.

Il metodo storico-filologico, secondo Revello, è infatti un'arma a doppio taglio nel dibattito moderno sull'analisi dei fenomeni religiosi poiché, oltre al rigore che può far acquisire, presta il fianco al nichilismo paludoso tipico dell'epoca postmoderna. L'imporsi dello storicismo sarebbe dunque funzionale alla pretesa di legittimare lo sviluppo culturale europeo, a scapito di un'autentica attività ermeneutica. La premessa è molto ardita, eppure saldamente ancorata a un'epistemologia dotata di statuto scientifico: viene presentata la necessità di non ridurre i fenomeni religiosi a "fatti sociali", cosa che minerebbe la reale capacità di concepire da parte dell'uomo moderno una qualsiasi idea di trascendenza, o, meglio, ne impedirebbe una concreta comprensione, giacché risulterebbe impossibile riassegnarle lo spazio che essa merita. Se questo tipo di approccio è piuttosto insolito nell'ambito degli studi religiosi, vale la pena avventurarsi nei nuovi territori da esso individuati.

Nella nozione di *docetismo*, elaborata da Corbin, l'Autore riesce a cogliere un'intrinseca attitudine fenomenologica – in senso husserliano, più che hegeliano – tale da forgiare un'ermeneutica assai peculiare, che schiude un'ontologia e una conoscenza visionaria capaci di riscattare la manifestazione dell'Assoluto come testimonianza esistenziale. Su di essa si regge la *gnosi*, cammino intrapreso dall'uomo desideroso di conoscere che in quanto tale modifica la concezione di soggetto conoscente e oggetto conosciuto, distinguendosi di netto dalla mera riproposizione di una teologia antica. Perseguendo quest'obiettivo, Revello indaga la metafisica shī'ita e la corrispondenza tra realtà archetipica e storica rappresentata dall'imāmato, cui viene attribuita funzione teofanica e la facoltà di attivare la corrispondenza tra divino e umano, vero e proprio vettore speculativo di questa ricerca. Il problema, mai del tutto superato, della differenza tra l'essenza divina e la sua manifestazione è stato, ad esempio, trattato dall'Idealismo solo relativamente all'involucro categoriale, senza cioè includere il senso ermeneutico di cui esso è intriso; lo si poneva sul piano perlopiù logico-speculativo della "Manifestazione". Quest'opera, invece, apre una prospettiva piuttosto particolare: il divino e la sua manifestazione vengono interpretati attraverso la corrispondenza tra il piano esoterico, concernente la figura dell'imām storico, e quello esoterico dei contenuti spirituali disvelati. Vi ritroviamo ovviamente l'Heidegger di *Essere e Tempo*, con la necessità di uscire dalla dicotomia platonica tra mondo vero e apparente. Assai correttamente

Revello indica che in qualche modo, però, secondo Corbin l'aspetto teofanico rimane escluso dall'ottica heideggeriana. Come ci si può proporre di recuperarlo? Il rapporto tra Essere ed ente rimane legato a una dimensione d'insufficienza fino a quando non viene reintegrato in una relazione "immaginale e simbolica", unica vera istanza per una rinnovata teofania. A venir meno è soprattutto la frizione dottrinale tra filosofia e teologia, sublimata nell'ermeneutica di Corbin attraverso una "via immaginale" che ha come riferimento la facoltà straordinaria, ancorché umana, di un'immaginazione creativa che non stenteremmo a definire "speculativa".

Nella gnosi shī'ita, dunque, l'individuo diventa luogo teofanico, occhio in cui Dio guarda sé stesso e quindi, *in nuce*, si trasfigura come immagine e specchio dell'essenza divina. La differenza ontologica tra Essere ed ente si esaurisce per l'appunto nello specchio, perché nell'apparire dell'immagine il divino non diviene ente, senza che ciò ne impedisca l'epifania. Ogni immagine e manifestazione si rivela unica poiché non esaustiva dell'Uno. Ma c'è di più: il carattere marcatamente antropologico del simbolo dello specchio diviene un vero e proprio modo rivoluzionario d'intendere l'uomo, sia come individuo sia come soggetto conoscente. L'uomo è specchio in quanto irrorato dalla Luce ma anche immagine riflessa, che in quanto tale si ripropone all'Uno. Tale connotato antropologico trova un appoggio nel simbolismo junghiano del Sé e dell'affiorare dell'archetipo, senza però essere declassato a mero artefatto dell'inconscio.

La proposta di quest'opera è notevole: apparirebbe quasi impossibile uscire dall'idea d'immagine modellata sulle istanze tipicamente platoniche senza entrare in qualche modo in un nuovo dualismo, ma Revello suggerisce che la risposta data dall'Islam iranico reinterpretato da Corbin si configura come *dualitude*, concetto interpretabile come vicinanza-differenza, fondamento del rapporto tra ciò che si specchia e gli specchi, ma non come mero sostituto dell'Uno. L'Uno, infatti, si offre nel molteplice senza mai dissolversi. La novità proposta da quest'opera non consiste evidentemente solo nella rifondazione di un'ermeneutica fenomenologica, ma anche nel recupero e nella ridefinizione del docetismo, a cui è dedicato l'ultimo capitolo del libro; qui l'autore ci propone di ripensarlo e reintegrarlo come elemento essenziale nella comprensione del rapporto tra ciò che è spirituale e ciò che dello spirituale è afferrabile ed esprimibile.

La chiarificazione del concetto di docetismo, nell'accezione fornita dal Nostro tramite Corbin, non relega questo fenomeno alla cristologia ma lo estende alla gnosi shī'ita. Ci si potrebbe interrogare sulla natura del guadagno offerto dal rifiuto dell'idea che l'incarnazione divina avvenga come evento materiale; tale rifiuto, tuttavia, gioca qui un ruolo fondamentale per tenere insieme ontologia e antropologia, quest'ultima intesa come responsabilità da assegnarsi all'individuo nel suo costituirsi come immagine del mondo e del divino. Il dualismo, però, busca ancora alla porta: nel momento in cui il docetismo inerisce alla tematica della manifestazione dell'Uno, pare riproporsi perentoriamente l'idiosincrasia gnostica nei riguardi della creazione materiale, nata all'ombra del Demiurgo più che alla Luce del Padre, aporia su cui questo volume si scontra senza però infrangersi. Revello riferisce, infatti, che Corbin eredita dal filosofo persiano Sohrawardī una concezione fortemente teofanica del creato, secondo cui lo stesso fatto storico viene trasfigurato archetipicamente.

Ne nasce un dialogo che coniuga in una relazione concettuale islamismo, filosofia classica e moderna, nonché la psicologia junghiana: l'Ombra, accettata da Jung in quanto posta in una dimensione psicologica, viene combattuta nell'ottica della misteriosofia, sostrato ulteriore al bagaglio conoscitivo di Corbin, giacché oltre a piombare nel dualismo gnostico cerca di uscirne, rinunciando alla tipica sensazione d'irrimediabilità che esso suscita: in ciò consisterebbe la battaglia per la Luce tipica del mazdeismo. Molto raffinata, quasi "chirurgica", è dunque quest'operazione: l'esigenza che s'impone consiste infatti nell'evitare la logica dualista, ritornando a una vera e propria metafisica dell'immagine di stampo squisitamente gnostico.

Il problema, non eluso da Revello, consiste nell'aver ben presente che, se l'epifania si dà per immagine, l'apparire dell'Uno rischierebbe di essere accessorio rispetto all'Uno medesimo, quasi inconsistente. Dallo gnosticismo viene dunque recuperato un tema di grande attualità nel dibattito contemporaneo, quello della "creazione a immagine", che ridefinisce i termini in cui è necessario pensare l'Assoluto. Esso si concreta nel suo apparire e nel suo farsi trovare, essendo eminentemente in sé stesso proprio nel processo di tale ritrovamento. In ciò consiste il recupero di un'ontologia gnostica, questa volta però ricavata da tradizioni occidentali, e che nella rotta tracciata in questo volume concorre all'affiancamento di temati-

che tipiche dell'islam iranico ad istanze teoretiche nostrane. A tal proposito si comprende perché il docetismo, a livello strettamente concettuale, venga effettivamente considerato in modo differente rispetto al ruolo che ricopre nella comune tradizione eresiologica, assumendo nel corso dell'opera i connotati di un vero e proprio principio costitutivo della conoscenza spirituale: è fattore fondamentale per la fondazione del sapere teofanico.

In accordo con Proclo, Revello trae diversi gradi, diverse varianti di questo rispecchiarsi da parte dell'Uno, evitando l'impasse dell'uniformità indistinta del molteplice che si manifesta e dell'Uno medesimo. L'ente – come anche l'individuo – può farsi specchio e immagine nel modo che gli è proprio e che all'inizio è recondito, archetipico. Motivi schellinghiani sono dunque apprezzabili nel tentativo di non esaurire lo spirituale nella *caro*, ma nell'ottica di una "ontologia immaginale" appare difficile evitare di porre la questione della verità – della effettualità, verrebbe da dire – dell'immagine. È in questo quadro che s'inscrive la scelta di mostrare come il docetismo non consenta solo di evitare di reificare il divino, ma anche di ricollocarlo nel simbolo, in quanto simbolo di qualcosa che c'è, latore in sé stesso di un'energia che giunge da ciò che in essa si manifesta.

**Roberto Revello**, *Ciò che appare nello specchio. Docetismo e metafisica dell'immagine in Henry Corbin*, Orthotes, Napoli-Salerno 2019, pp. 218, € 18,00.

## Jacques Bergier, ovvero l'alba dello yogin

di Gianpiero Mattanza

Due libri di Jacques Bergier, due immagini evocative: nella prima una fila di uomini dà le spalle al lettore, osservando con attenzione il cosmo (l'opera è *Osservatorio*, di Giuseppe Vassallo). Sembrano confabulare tra loro. Il colore della loro pelle è lo stesso del cielo nel quale sono immersi. La copertina è minimalista ma piena, uno dei tratti distintivi della casa editrice il Palindromo: si tratta di *Elogio del fantastico. Tolkien, Howard, Machen e altri demiurghi dell'Immaginario*. Questi sono i profeti del culto di Bergier. Molto diversi tra loro, anche in termini di successo, ma tutti immersi nella necessità vitale della creazione letteraria: se la realtà materiale è dura, la facoltà creatrice dell'uomo, come acqua contro un sasso, sa scivolare oltre la volgarità dell'apparentemente insuperabile per raggiungere altre vette e, da qui, *mondi differenti*.

L'altro volume, targato Bietti, ha una copertina che gioca sul conflitto cromatico tra arancione e azzurro. Vi ammicca l'occhio miope, ma dalla profondità cosmica, dell'autore. Una vaga flessione della bocca, che però non scivola nel sorriso. Gli occhi, sì: quelli sorridono eccome. Forse il contrasto dell'immagine identifica la stravagante storia, fatta di altrettanti contrasti, che vi è raccontata. Si tratta di *Io non sono leggenda*, l'incredibile autobiografia di Bergier, noto ai più come coautore con Louis Pauwels de *Il mattino dei maghi*, vero varco verso l'Altrove. Il Palindromo e Bietti hanno intenti convergenti nella volontà di presentare al pubblico nostrano due testi inediti in italiano. "Mandante" e autore materiale della bicipite impresa è l'instancabile Andrea Scarabelli.

Passiamo ora all'autore. Yàkov Mikhàilovich Bérger è un ebreo di Odessa, classe 1912. Essere della schiatta di Sem in quel momento e in quel luogo non è facile, perché l'antisemitismo non è solo spazzatura ideologica da Terzo Reich. La famiglia del futuro autore è nota per le proprie simpatie rivoluzionarie, quindi nell'ambito della controrivoluzione non ha vita facile. Yàkov è un bambino dall'acume incredibile: parla già varie lingue, legge tre quotidiani al giorno... Le cose si mettono male e i Bérger hanno la prontezza di trasferirsi; destinazione: Polonia. Qui il giovane ha la possibilità di conoscere la fantascienza: legge avidamente «Torpeda», dove incontra gli autori dell'ambito in cui diventerà una vera e propria autorità. Qui, fra l'altro, si avvicina per la prima volta ad alcuni di quei demiurghi dell'Immaginario che descriverà decenni dopo, con dovizia di particolari, in *Elogio del fantastico*, vero e proprio catalogo di scrittori eccellenti (non solo di fantascienza).

Qualche tempo dopo, la coraggiosa famiglia di Odessa decide di raggiungere la meta finale del proprio *esodo*: la Francia, luogo che favorisce una metamorfosi anagrafica. Qui Yàkov Bérger diventa Jacques Bergier. Qui, come è ben descritto in *Io non sono leggenda*, l'interesse per la materia e ciò che la supera si concretizza anche nell'impegno scolastico in vari istituti, fino alla laurea in ingegneria chimica, conquistata – a onore del vero – per motivi meramente *alimentari*. Jacques, tuttavia, ha fatto male i propri calcoli, perché i primi anni saranno per lui economicamente difficili. Mai, tuttavia, come quelli della Seconda guerra mondiale, che il Nostro avrà la sventura di assaporare in tutta la loro immonda amarezza.

Rispondendo al proprio Dharma, Bergier fa ciò che dev'essere fatto: si impegna atti-

vamente nella resistenza ai Lanzi contemporanei. Fino in fondo: i cancelli di Neue Bremm e Mauthausen diventano per lui le porte di un gelido oltretomba. Un Cocito contemporaneo al quale Bergier, dannato senza colpa, reagisce con l'ascesi yogica. In quell'aberrante devianza transtorica che è il Grande Sacrificio, il fumo del quale forse aleggia ancora nel non-tempo cosmico, l'autore raggiunge la dimensione incommensurabile della mutazione esistenziale dopo l'orrore, compiendo l'esperimento demiurgico supremo: vivificare se stesso in prossimità della Fine. Prima e dopo la cattura, trova però anche il tempo di fare l'agente segreto e la spia, in alcuni casi contribuendo a muovere il timone della storia, come narrato nel libro di Bietti. Nel Grande Gioco a cui partecipa, nell'abisso dell'abominio, la percezione di una possibile luce lo salva.

Il genere fantascientifico contribuisce a vivificare quella luce, divenendo l'orifiamma di una religione antica ed eterna, vessillo di realtà dimenticate, scritte in geroglifici o attraverso le complicate formule delle scienze esatte. Bergier è un uomo quadimensionale, un uomo oltre il cronotopo. Perché la *fantasia scientifica* piega lo spazio e il tempo. La quarta dimensione, nella quale Bergier *respira*, diventa qualcosa di viscoso, non più scandito dai tenui ticchettii di un orologio invisibile eppure ineluttabile.

I due libri citati fanno questo: prendono da una mensola polverosa dell'inconscio collettivo alcune delle risposte di cui abbiamo bisogno e, attraverso la figura di un grande autore, le rendono visibili, in parte interpretabili. Solo alcuni scaffali di certi negozi di anticaglie dello spirito possono vantare simili rarità. Se solo il mondo riuscisse a capire il proprio immenso bisogno d'immaginazione, di fantasia creatrice...

Forse a Bergier, per innata umiltà, piaceva pensare d'essere semplicemente un ebreo scampato ai campi di concentramento che, in qualche modo, si occupava di tecnologia. Ma noi oggi conosciamo la sua vera identità: egli era *Le Sorcier*. Un mago che, seguendo la propria cometa, carpi preziosi doni da Altri Mondi, portandoli prometeicamente nel nostro.

**Jacques Bergier**, *Elogio del fantastico. Tolkien, Howard, Machen e altri Demiurghi dell'Immaginario*, a cura di Andrea Scarabelli, introduzione di Gianfranco de Turris, il Palindromo, Palermo 2018, pp. 332, € 22,00; *Io non sono leggenda. L'autobiografia dell'autore de «Il mattino dei maghi»*, a cura di Andrea Scarabelli, Edizioni Bietti, Milano 2019, pp. 350, € 20,00.

# INDICE DEI COLLABORATORI

**Claudio Bartolini** è direttore di «INLAND. Quaderni di cinema» e co-direttore delle collane “I libri di INLAND” e “Bietti Heterotopia”. Per Digit Movies dirige la collana “CinemArcord presenta”. Tra le sue ultime pubblicazioni ricordiamo *Il gotico padano. Dialogo con Pupi Avati* (2019) e l'enciclopedia *Il cinema giallo-thriller italiano* (2017).

**Antonio Bellomi** ha diretto numerose testate dedicate al giallo, alla fantascienza, all'horror e al fumetto. Ha pubblicato più di trecento racconti su una miriade di periodici e in svariate antologie specializzate, oltre ad alcune sceneggiature per «Topolino». Tra i suoi ultimi romanzi ricordiamo *Il vagabondo delle stelle* (2012) e la trilogia *Martin Mystère Stories* (2010).

**Marco Bighin**, docente di Scienze Umane, si è laureato nel 2011 a Padova con una tesi su Cioran. I suoi interessi si sono precisati, negli anni, nell'indagine dello gnosticismo antico, nonché nella ricerca di contenuti gnostici all'interno del pensiero moderno, alla ricerca di nuove chiavi per restituire un ponte tra passato e presente.

**Gianfranco de Turris**, giornalista e scrittore, insieme a Sebastiano Fusco è stato tra i maggiori promotori della letteratura fantastica in Italia. Ha curato l'edizione di molte centinaia di volumi, una dozzina di antologie, e ha pubblicato diciassette libri. È direttore responsabile di «Antarès».

**Mario Farneti**, giornalista professionista, saggista e documentarista, è autore di romanzi come *Attacco all'Occidente* (2004), *Nuovo Impero d'Occidente* (2006), *Imperium Solis* (2009) e *Gladius Imperii* (2012). Finalista al Premio Tolkien (1989-1991) e al Premio Acqui Storia (2010), ha vinto il Premio Le Ali della Fantasia (2005).

**Piervittorio Formichetti** collabora con «Piemonte Mese», «Axis Mundi» e «Ricontri-Rivista di cultura e attualità». È autore di *All'ombra della storia* (2015), *Viaggio al centro dell'Uomo. Il pellegrinaggio di Lanza del Vasto in India* (inedito) e *“La Casa sull'Abisso” di Hodgson: una Divina Commedia del XX secolo* (2018).

**Sebastiano Fusco**, giornalista, scrittore e traduttore, ha diretto svariate collane dedicate al fantastico e alla fantascienza, curando e scrivendo molteplici volumi dagli argomenti assai tangenziali, dalla letteratura all'esoterismo, talvolta sotto pseudonimo.

**Max Gobbo**, insegnante, nel tempo libero si dedica alla scrittura. Tra i suoi interessi principali figurano la narrativa dell'immaginario, la letteratura e il cinema. Autore di romanzi di genere, collabora con riviste di critica letteraria. Dirige la sezione di «Antarès» dedicata alla narrativa.

**Marco Maculotti** nasce a Cremona il 14 luglio 1988. Dopo aver compiuto studi classici, si laurea a Milano. Oltre a collaborare con varie riviste, è il fon-

datore e il curatore di «AXIS mundi», rivista online di cultura, studi tradizionali, antropologia del sacro, storia delle religioni, folklore, esoterismo e letteratura del fantastico.

**Francesco Manetti**, fondatore della Dime Press e della Dime Web, ha sceneggiato storie a fumetti e scritto diverse monografie. Curatore dal 1996 al 2003 della collana “Paperino Carl Barks”, dal 2011 si occupa delle serie «Alan Ford Story», «Alan Ford TNT Edition», «Kriminal» e «Satanik».

**Roberto Manzocco**, dottore di ricerca in storia della scienza e giornalista scientifico, collabora con alcune testate nazionali e si è occupato di tecnologie d'avanguardia, di manipolazione genetica, nanotecnologie, ricerca militare e transumanesimo. Si interessa di filosofia applicata alla cultura “pop”, tema su cui ha pubblicato diversi libri.

**Paolo Mathlouthi** è redattore della rivista di cultura identitaria «Terra Insubre», sulle cui pagine indaga il complesso rapporto tra letteratura e ideologia lungo gli accidentati percorsi del Novecento, attraverso una serie di caustici ritratti dedicati alle intelligenze scomode del Secolo Breve.

**Gianpiero Mattanza**, redattore di «Antarès», pubblicista e aspirante scrittore (da un bel po'). Brixiano, il suo cognome riconduce alla dominazione spagnola in Italia. Ama la teologia, la storia delle religioni, la storiografia, le arti visuali e la musica sintetica. Da qualche parte è stato pubblicato

qualcosa di suo: spera succeda ancora.

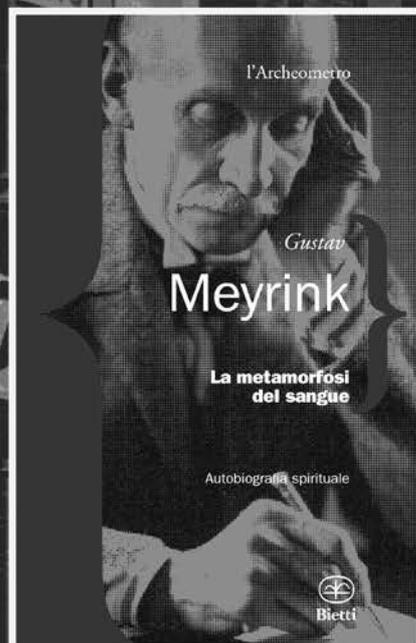
**Enrico Petrucci** collabora con la testata «Storia in Rete», occupandosi di divulgazione storica e inchieste. Co-autore, con Emanuele Mastrangelo, di *Wikipedia. L'Enciclopedia libera e l'egemonia dell'informazione* (2013), è tra i curatori del volume collettaneo *Eroi. Ventidue storie dalla Grande guerra* (2018).

**Andrea Scarabelli** dirige la rivista «Antarès» e la collana “l'Archeometro” (Bietti). Vice-segretario della Fondazione J. Evola, dirige il blog *Attuali e Inattuali* (ilGiornale.it) e la rubrica *Mattini dei maghi* su «Storia in Rete». Ha curato opere di Meyrink, Bergier, Evola, Guénon e Dugin. Suoi saggi sono apparsi in vari volumi collettanei.

**Luca Siniscalco** è professore di Estetica presso eCampus. Collabora con l'Università degli Studi di Milano e con la Fondazione J. Evola. È redattore di «Antarès» e ha curato opere di Evola, Dugin, Josipovici, Heschel e Niekisch. Suoi articoli e saggi sono apparsi su riviste, quotidiani e in diversi volumi collettanei.

**Antonio Tentori** ha pubblicato la riduzione del romanzo di Emilio Salgari *La gemma del Fiume Rosso* (2018), il romanzo *La voce del buio* (con Enrico Luceri, 2017) e la *novelization* di *Inferno* di Dario Argento (*Terrore profondo*, 1997). Come sceneggiatore ha lavorato, tra gli altri, con Argento, Lucio Fulci, Claudio Lattanzi e Sergio Stivaletti.

# l'Archeometro



**PROSSIMA USCITA: Piero Buscaroli, Paesaggio con rovine**

**6. GIORGIO GALLI** - L'impero antimoderno / **7. STEFANO GIULIANO** - J. R. R. Tolkien / **8. STENIO SOLINAS** - Gli ultimi Mohicani / **9. MIRCEA ELIADE** - Salazar e la rivoluzione in Portogallo / **10. GIOVANNI SESSA** - La meraviglia del nulla / **11. EMIL CIORAN** - L'agonia dell'Occidente / **12. ÁNGEL CRESPO** - La vita plurale di Fernando Pessoa / **13. ANDREW MACDONALD** - La Seconda Guerra Civile Americana / **14. RAY BRADBURY** - Siamo noi i marziani / **15. EZRA POUND** - Jefferson e Mussolini / **16. MIRCEA ELIADE** - Dayan e altri racconti / **17. PIERRE DRIEU LA ROCHELLE** - Stato civile / **18. FRANCESCO BORGONOVO** - L'Impero dell'islam / **19. RICCARDO PARADISI** - Un'estate invincibile / **20. CHARLES ASSELINEAU** - Charles Baudelaire / **21. DAVID HUME** - Contro Rousseau / **22. ALAIN DE BENOIST** - Minima moralia / **23. ADRIANO SCIANCA** - Contro l'eroticamente corretto / **24. HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT** - Oniricon / **25. LOUIS-FERDINAND CÉLINE** - Un profeta dell'Apocalisse / **26. FERNANDO PESSOA** - Politica e profezia / **27. PIERO BUSCAROLI** - La vista, l'udito, la memoria / **28. CARLO OTTO GUGLIELMINO** - Fiume, una grande avventura / **29. MIRCEA ELIADE** - Il segreto del dottor Honigberger / **30. JACQUES BERGIER** - Io non sono leggenda / **31. GUSTAV MEYRINK** - La metamorfosi del sangue

# ARRETRATI

www.bietti.it



N. 04/2013  
L'ALTRA FACCIA DELLA  
MONETA



N. 05/2013  
MODERNITÀ OCCULTA



N. 06/2014  
AMERICA! AMERICA?



N. 07/2014  
IL PARADOSSO ROMENO



N. 08/2014  
H.P. LOVECRAFT #2



N. 09/2015  
LUNE D'ACCIAIO



N. 10/2015  
WALT DISNEY



N. 11/2016  
CHARLES BUKOWSKI



N. 12/2017  
JORGE LUIS BORGES



N. 13/2018  
DINO BUZZATI



N. 14/2019  
4-4-2



N. 15/2019  
FIUME DICIANNOVE

## IN QUESTO NUMERO

### PANDEMONIO SCLAVIANO

Fisica e metafisica di un fumetto epocale

### LUNGI ADDII

Cronache di estati invincibili

### OLTRE L'UMANO, AL DI LÀ DEL REALE

Viaggio andata e ritorno nella Quarta Dimensione

### DYLAN DOG, DARIO ARGENTO E LA FEMME FATALE

Amori impossibili, perduti e immaginari

### DYLANIATORI DI CELLULOIDE

Ascesa e declino dei DD Horror Fest

### I VOLTI FEMMINILI DELLA TENEBRA

Dylan e il gentil sesso, tra luci e ombre

### NE UCCIDE PIÙ LA PENNA CHE LA MATITA

Gli sceneggiatori di un fumetto entrato nella storia

### SOGNO DENTRO SOGNO DENTRO SOGNO

Quando l'onirico supera il reale

### POETI E NO: METAFISICA DI DYLAN DOG

Un Lupo dell'Abisso al 7 di Craven Road

### NELLA ZONA DEL CREPUSCOLO

Negli abissi della Twilight Zone, con Poe e Serling

### ORRORE NELL'ALTO DEI CIELI

Teismo e ateismo in Dylan Dog

### IN TENEBRIS VERITAS

La narrativa di Tiziano Sclavi

### GLOSSARIO DYLANIATO

L'universo di DD dalla A alla Z

### NARRATIVA

Max Gobbo, Mario Farneti, Antonio Bellomi

## NEL PROSSIMO NUMERO

Ultimi samurai: gli anime, tra mito e cultura pop