

## *Howard Phillips Lovecraft, un Copernico della letteratura*

LORENZO TINTI

Tutto sommato non è trascorso troppo tempo da quando uno storico di inusitata sensibilità come Carlo Ginzburg, in parte introducendo e in parte giustificando la propria ricerca, ricordava che, quanto alla questione della stregoneria, «quello che ancora nel 1967 K. Thomas poteva a buon diritto definire “un argomento che la maggior parte degli storici considera periferico, per non dire bizzarro”, è diventato, nel frattempo, un tema storiografico più che rispettabile, coltivato anche da studiosi poco amanti delle eccentricità»<sup>[1]</sup>. Un ragionamento non troppo dissimile, *mutatis mutandis*, potrebbe essere svolto intorno alla narrativa *horror* e all’attenzione ad essa tributata da parte della dinamica comunità dei produttori e dei fruitori di cose letterarie. Ma valga, a riguardo, una considerazione dello stesso Lovecraft, risalente a oltre quarant’anni prima (1927) che Cvetan Todorov pubblicasse il proprio lavoro su *La*

*letteratura fantastica*: «Contro tale genere letterario si scagliano tutti gli strali di una capziosità materialistica che si aggrappa a sentimenti sovente provati e a eventi esterni, nonché quelli di un idealismo di ispirazione ingenua che depreca il motivo estetico e richiede una letteratura didattica per “elevare” il lettore a un opportuno livello di compiaciuto ottimismo. Ma il racconto soprannaturale, a dispetto di tanta ostilità, è sopravvissuto, si è sviluppato e ha raggiunto punte non comuni di perfezione: questo perché si basa su un principio profondo ed elementare il cui richiamo, anche se non sempre è universale, risulta tuttavia intenso e duraturo per gli animi dotati della necessaria sensibilità»<sup>[2]</sup>.

Tuttavia, e quantomeno nell’ambito della critica accademica, ancora nel presente paiono permanere formidabili prevenzioni nei confronti di quel tipo di espressione letteraria che, pure, ha avuto nell’America del XX secolo il proprio *milieu* d’elezione e di cui sono stati sommi interpreti, *inter alios*, Howard, Bloch, Leiber, Derleth e ovviamente Lovecraft, come testimonia uno tra i più importanti studiosi dell’autore di Providence, Sunand Tryambak Joshi: «Why study H. P. Lovecraft? In the minds of some critics and scholars this question still evidently requires an answer, and will perhaps always require

an answer so long as standard criticism maintains its inexplicable prejudice against the tale of horror, fantasy, and the supernatural»<sup>[3]</sup>.

Che poi l'*inspiegabile pregiudizio* dell'*intelligentija* americana – e non solo – contro il fantastico sia ancora sostanziato da quella «crescente ondata di noioso realismo, cinica insolenza e sofisticato disinganno»<sup>[4]</sup>, denunciati a suo tempo nel succitato saggio *L'orrore soprannaturale in letteratura*, appare anche oggi assai condivisibile; e tuttavia esso è in fondo completamente prefigurato nel destino ottocentesco dell'impareggiabile precursore del genere, Edgar Allan Poe, «uno dei [...] più illustri e sfortunati compatrioti»<sup>[5]</sup>, così come almeno lo tratteggiò Charles Baudelaire: «Parlate di Poe con un Americano: costui forse ammetterà il suo genio, forse se ne mostrerà persino fiero; ma con un tono sardonico di superiorità che sa di uomo positivo, vi parlerà della vita disordinata del poeta, del suo fiato da alcolizzato che avrebbe preso fuoco alla fiammella di una candela, delle sue abitudini di vagabondo; vi dirà poi ch'era un essere instabile e stravagante, un pianeta fuori dall'orbita che ruotava senza posa da Baltimora a New York, da New York a Philadelphia, da Philadelphia a Boston, da Boston a Baltimora, da Baltimora a Richmond.

[...] Ripeto: ho finito per convincermi che Edgar Poe e la sua patria non erano allo stesso livello. Gli Stati Uniti sono un paese gigantesco e bambino, naturalmente invidioso del vecchio continente. Fiero del proprio sviluppo materiale, anomalo e quasi incredibile, quest'ultimo arrivato nella storia ha una fede ingenua nell'onnipotenza dell'industria; ed è convinto, come pure alcuni infelici fra noi, che essa finirà col mangiarsi il Diavolo»[6].

Perché, dunque, studiare Lovecraft?

Una prima forma di risposta, improntata a certo realistico disincanto, non può che rinviare al perdurante successo planetario dei libri dello scrittore americano, i quali, oltre ad essere tradotti in numerose lingue e ad essere letti da un vasto pubblico di appassionati in tutto il mondo civilizzato, si pongono come modello imprescindibile per la prosa (e la filmografia) antirealistica delle generazioni del secondo Novecento.[7]

Ciononostante, se si adotta un punto di vista più problematico, si deve poi concordare nuovamente con Joshi e riconoscere che «His life, work, and thought form a philosophical and aesthetic unity found in few other writers»[8]: *La vita, l'opera e il pensiero di Lovecraft*, narratore incontentabile che poco pubblicò e molto distrusse, *formano un'unità*

*filosofica ed estetica riscontrabile in pochi altri scrittori.* Un sistema tanto articolato quanto coerente che, per dirla con il Calvino di *Perché leggere i classici*, non ha certo finito di dire ciò che ha da dire all'umanità.

Come che sia, se considerata dall'esterno, l'esistenza di Lovecraft appare particolarmente povera di eventi significativi: claustrale e monotona, al più venata da una sottile inquietudine nervosa. Un'esistenza tarpata dall'ingombrante apprensività di un matriarcato invadente, infettata dalle suppurazioni di potenti idiosincrasie malamente sublimite, confortata da sodalizi in maggioranza epistolari. Tra le righe delle sue numerose lettere, si può cogliere la mania della mormorazione monologante, magari l'abitudine alle elucubrazioni del melanconico insonne, librate con ciclotimica regolarità tra ipocondria diurna e sulfurei entusiasmi notturni.

Con scabra asciuttezza e con un'audacia non priva di *wit*, Valerio Evangelisti ha tracciato, qualche tempo fa, un impietoso profilo dell'autore americano, sebbene impercettibilmente percorso da una vibrazione di sollecita affettuosità che pare conseguire a un discepolato spirituale: «La biografia del nostro non presenta, in realtà, elementi particolarmente pittoreschi. Come scrive egli stesso

nel 1933, “la principale difficoltà nello scrivere un’autobiografia consiste per me nel trovare qualcosa di importante da metterci. La mia è stata un’esistenza quieta, modesta, priva di avvenimenti degni di nota: messa per iscritto, darà sicuramente l’impressione di una vita miseramente piatta e scialba”. E infatti è così. Nato a Providence, Rhode Island, nel 1890, vi trascorre un’infanzia malaticcia ma non del tutto infelice, sebbene il padre finisca in manicomio e la madre lo tormenti come può. Circondato da zie che lo accudiscono fino alla morte, campa alla meglio come giornalista dilettante, scrittore per riviste popolari e soprattutto *ghost writer* abbastanza quotato. Cerca di partecipare alla prima guerra mondiale nei ranghi della Guardia Nazionale, ma la madre glielo impedisce. Si sposa, ma il matrimonio si esaurisce dopo pochi mesi e le zie lo riconducono a casa. Viaggia un poco per gli Stati Uniti, con rare puntate nel Québec. Muore nel 1937 di un tumore all’intestino. Le vicende del suo tempo non lo appassionano più di tanto. Ammiratore dell’aristocrazia inglese, professa a lungo idee politiche reazionarie, fino a plaudire a Hitler di cui condivide il razzismo. Ma nello stesso tempo dichiara di far propria la critica marxista dell’economia, e di essere favorevole al collettivismo. Si innamora di Roosevelt e, nell’ultimo anno di vita, della

socialdemocrazia svedese. Nessuna di queste scelte lascia su di lui un'impronta duratura. In pratica, di politica non capisce nulla»<sup>[9]</sup>.

A parte alcune prove giovanili, spesso pubblicate postume, l'attività "professionale" di Lovecraft si concentrò tutta nell'arco del quindicennio 1922-1937, durante il quale riflù sistemáticamente sulle pagine di alcune riviste popolari (i cosiddetti *pulp magazines*) e, in particolare, del mensile *Weird Tales*, di cui egli fu assiduo collaboratore. E non vanno certo trascurati i condizionamenti editoriali della forma periodico nel processo di progressiva affermazione di quella peculiare misura narrativa, tra racconto lungo e romanzo breve, per intenderci, che avrebbe caratterizzato i lavori più riusciti del novelliere statunitense. Ad ogni modo, Lovecraft possedette una cultura vasta e composita (sono noti, ad esempio, i suoi interessi di astronomia fin dalla prima giovinezza), la quale nondimeno denuncia la caparbia e il felice arbitrio dell'autodidatta di genio. Difatti, la sua formazione scolastica fu interrotta bruscamente e definitivamente nel 1908, a metà degli studi superiori, da un grave esaurimento nervoso e, da quel momento, si affidò unicamente all'iniziativa privata di una ricerca asistemática, ma praticata con maniacale abnegazione e protetta da un isolamento impenetrabile. «Sentendosi incapace d'inserirsi nel

consorzio sociale, di adattarsi alle minute necessità della vita quotidiana, Lovecraft s'isolò sempre più dal mondo, studiando il passato, favoleggiando di vivere nell'antichità classica o nell'America del diciassettesimo secolo, il suo periodo storico preferito. Corazzò il suo spirito di cinismo e si dispose ad osservare, con un sorriso dolcemente, "l'irrazionale comportamento" della razza umana. Il suo isolamento era favorito dalla facilità con cui sapeva crearsi una realtà fittizia, infinitamente più colorita ed affascinante del mondo di tutti i giorni»<sup>[10]</sup>.

Non pochi elementi della propria indole oscura, pur nella maniera sfuggente con cui nelle opere di Lovecraft vita e letteratura si contaminano a vicenda, sono ravvisabili nella personalità dello scultore Henry Anthony Wilcox, tratteggiata ne *Il richiamo di Cthulhu*: «A quanto pare il primo marzo 1925 un giovanotto magro, scuro di pelle e dall'aria nevrotica aveva fatto visita al professor Angell mostrandogli il fantastico bassorilievo d'argilla. In quel momento il materiale era ancora fresco, quasi umido. Il nome del giovanotto, come diceva il suo biglietto da visita, era Henry Anthony Wilcox, che mio zio riconobbe per il figlio minore di un illustre casato; a quell'epoca il signor Wilcox studiava scultura alla Rhode Island School of Design e viveva per conto proprio



nell'edificio conosciuto come Fleur-de-Lys, vicino all'istituto. Il giovanotto era precoce e dotato di un grande talento, ma anche di una notevole eccentricità. Fin da bambino aveva attirato l'attenzione con il racconto dei suoi sogni straordinari e si definiva "ipersensibile", anche se la gente quadrata dell'antica città commerciale si limitava a giudicarlo strano. Non si era mai troppo mescolato con i coetanei e poco a poco era scomparso dalla scena sociale: ora era noto solo a un piccolo gruppo di esteti sparsi in altre città. Persino l'Art Club di Providence, geloso del proprio conservatorismo, lo aveva abbandonato a se stesso»<sup>[11]</sup>.

Rimasto precocemente orfano di padre, anche il solitario di Providence, come in seguito venne soprannominato, ebbe i suoi «anni di studio matto e disperatissimo» tra le scaffalature ricolme della biblioteca privata del nonno materno, Whipple Van Buren Phillips, curiosa figura di imprenditore ed erudito eclettico, con interessi antiquari. Un'allusione a quel periodo, alla propria precocità intellettuale, all'ambivalenza psicologica della madre e all'influenza culturalmente anticonformista del nonno, con ogni probabilità è invece adombrata nel racconto della fanciullezza di Wilbur Whateley, ne *L'orrore di Dunwich*: «Lavinia era tipo da dir simili cose [curiose profezie sul portentoso futuro e gli

insoliti poteri del figlio], essendo una creatura solitaria, dedita a vagabondaggi sulle colline durante i temporali e che si sforzava di leggere i grandi volumi odorosi che suo padre aveva ereditato da due secoli di generazioni di Whateley. Quei libri, ormai, si sbriciolavano a causa dell'età e dei tarli. Non era mai andata a scuola, ma il vecchio Whateley l'aveva imbottita di farraginose e sconnesse nozioni ricavate da antiche tradizioni. [...] Più logico fu, invece, che [il vecchio Whateley] riparasse un'altra stanza al pianterreno per il nipotino, [...] ne rivestì le pareti con alte, solide scaffalature che riempì poco alla volta e con il massimo ordine, sistemandovi gli antichi volumi fatiscenti e i libri squinternati che, ai suoi tempi, aveva ammassato alla rinfusa in vari angoli della casa. [...] A casa, [Wilbur] studiava diligentemente le bizzarre illustrazioni e i diagrammi dei libri del nonno, mentre il vecchio Whateley lo istruiva e catechizzava per interi, lunghi pomeriggi. [...] Wilbur intanto continuava a crescere in maniera stupefacente, e quando compì quattro anni sembrava già un ragazzo di dieci. Ormai leggeva avidamente da solo ma parlava molto meno di prima»<sup>[12]</sup>.

Dalla finzione alla realtà, fu poi l'autore stesso, nella sua corrispondenza privata, a descriverci il temperamento magnetico di Whipple Phillips e la suggestiva composizione della sua biblioteca: «Il mio

amato nonno, Whipple Van Buren Phillips, divenne il centro di tutto il mio universo. Era un uomo di cultura, che aveva viaggiato molto e aveva accumulato una messe di folklore cosmopolita con cui non cessò mai di deliziarmi»<sup>[13]</sup>. «Imparai il latino con una certa facilità e in altri studi fui molto aiutato da mia madre, dalle zie e dal nonno. È proprio a quest'ultimo che devo molto: aveva viaggiato a lungo in Europa, e mi deliziava con i suoi racconti di Londra, Parigi, Roma. La sua toccante descrizione delle rovine di Pompei m'impressionò moltissimo, perché avevo sempre amato fantasticare sulle grandezze del passato»<sup>[14]</sup>. «Perciò respinto, respinto dagli esseri umani, cercai rifugio e comprensione nei libri, e in ciò fui doppiamente fortunato: la biblioteca familiare accoglieva infatti i migliori volumi acquisiti tanto dai Phillips che dai Lovecraft, e includeva tomi antichi più di un secolo che portavano sui risguardi iscrizioni come "*Tho. Lovecraft, Gent. Questo libro fu suo, 1787*", o "*Libro di Stephen Place, da lui acquistato a Boston, nel Maggio 1805*"»<sup>[15]</sup>. «Fu allora che i volumi più vetusti della biblioteca familiare divennero tutto il mio mondo – risultando allo stesso tempo i miei servitori e i miei padroni. Mi aggiravo fra di loro come una falena ammaliata, ricavando gioia suprema

dagli antichi volumi inglesi dei Lovecraft, che mia madre mi aveva affidato quando mio padre era rimasto paralizzato, dal momento che ero diventato l'unico rappresentante maschile della famiglia. Leggevo tutto, capivo qualcosa e il resto me lo immaginavo. Le *Fiabe* dei Grimm rappresentavano il mio nutrimento di base e vivevo in gran parte in un mondo medievale evocato dalla fantasia»<sup>[16]</sup>.

Se non sussistesse il rischio di indulgere nella tentazione di applicare alla letteratura i beceri schematismi interpretativi di certo facile biografismo e di certo psicologismo a buon mercato<sup>[17]</sup>, saremmo tentati – ma altri lo hanno fatto con maggior tranquillità – di individuare nelle suggestioni libresche di questi anni, nonché nelle storie gotiche narrate a lume di candela, la scaturigine ideativa di molte delle pagine della maturità lovecraftiana o, se non altro, di quella iperattività onirica che, per ammissione dello scrittore, diverrà la matrice più autentica della sua creatività letteraria. Ora nella direzione del ricorrente incubo sovranaturale<sup>[18]</sup>, ora in quella del sogno rievocativo della classicità<sup>[19]</sup>, non sempre e non comunque disgiunto dal precedente.

Senza dubbio, inoltre, l'assidua frequentazione dei numerosi «volumi settecenteschi»<sup>[20]</sup> contenuti

nella biblioteca di casa, per Lovecraft, fu dirimente almeno in due sensi, diversi ma complementari. Da una parte, è per l'appunto sulle pagine dei grandi capolavori del Sette-Ottocento inglese (non anglosassone, si badi)<sup>[21]</sup>, originali e traduzioni, sulla loro prosa avvolgente, sul respiro ampio della loro sintassi e sul loro lessico nobilmente inattuale: è sulle emergenze più significative della tradizione culturale europea tra Illuminismo e Romanticismo che si struttura il suo stile fortemente anacronistico (meglio sarebbe acronico, forse), affidato ad un linguaggio d'impronta classicheggiante, a tratti pedantesco e normalmente refrattario al discorso diretto mimetico<sup>[22]</sup>, ricco di arcaismi e cultismi, incline alla *commoratio* sinonimica e al gusto per il nozionismo tecnico-scientifico.

D'altra parte, è da quello stesso contesto filosofico e letterario che egli emancipa abbastanza per tempo il proprio sistema di pensiero, caratterizzato da una visione rigorosamente meccanicistica e pessimistica, la quale richiama curiosamente la *Weltanschauung* del nostro Leopardi cosmico, testimone – lo si sa – di un'analogha esperienza di emarginazione e di autoformazione. Si apprezzi, a titolo di conferma, la seguente riflessione, ascrivibile al 1916 e indirizzata per lettera al gruppo di amici che, oltre a lui, costituivano il club epistolare

KLEICOMOLO (Kleiner, Cole, Moe): «La nostra razza umana non è che un incidente triviale nella storia della creazione. Negli annali dell'eternità e dell'infinito non ha maggiore importanza di quante ne abbia il pupazzo di neve d'un bambino negli annali delle tribù e delle nazioni della Terra. Di più: non potrebbe tutta l'umanità essere un errore – una crescita anormale – una malattia del sistema della Natura – un'escrescenza nel corpo dell'infinito progresso, come un porro sulla mano di un uomo? Non potrebbe essere la distruzione dell'umanità, come quella di tutta la creazione animata, un *dono* positivo alla Natura nella sua interezza? Che arroganza da parte nostra, creature momentanee, la cui stessa specie non è che un esperimento del *Deus Naturae*, il pensarci destinati ad un futuro immortale e ad una condizione preminente!»<sup>[23]</sup>.

Né le somiglianze con il genio di Recanati si limitano alla seppur sorprendente elaborazione di un comune *corpus* di teorie a sfondo meccanicistico e neo-atomistico, spingendosi anzi ad un affine smascheramento dello *status* di vile ripiego che implica necessariamente ogni consolazione irrazionalistica, e *in primis* teologica<sup>[24]</sup>, e all'accoglimento esclusivo della ragione come unico ed efficace strumento conoscitivo, il quale, nondimeno, svelando la verità, evidenzia di rimando

l'insostenibile miseria dell'esistenza umana («ogni razionalismo tende a minimizzare il valore e l'importanza della vita, e a diminuire la quantità totale della felicità umana. In un gran numero di casi la verità può portare al suicidio, o quantomeno determinare una depressione quasi suicida»<sup>[25]</sup>). Come in Leopardi, affiora anche in Lovecraft l'orgoglio masochistico di una lucida consapevolezza, coniugato alla nostalgia per l'ingenuità perduta («l'età adulta è l'inferno»<sup>[26]</sup>).

Pure, in un saggio del 1966, Giorgio Manganelli denunciava nel narratore di Providence «qualcosa di risolutamente ingenuo, una cultura da incolto, una artificiosità elementare. [...] Con ingenua fiducia, continuamente ripete talune parole: empio, blasfemo, mostruoso»; e però il recensore con signorilità ammetteva altresì che «tuttavia non pare assurdo dirlo "scrittore". Forse perché il suo puro, concentrato orrore stinge rapidamente, e svela, sotto, qualcosa di duro, di ostinato». Bene allora concludeva Manganelli, sostenendo che «forse la goffaggine geniale di Lovecraft è solo l'indizio di una macchinosa cerimonia apotropaica, grazie alla quale egli tenta, vanamente, di tenere a bada l'ambiguo, "strano ed antico", mostro della letteratura»<sup>[27]</sup>; meglio avrebbe detto, se avesse

scritto *il mostro della ragione*.

Ovviamente, il secolo che separa il poeta italiano (miopemente trascurandone il contributo di prosatore) dal novelliere statunitense (miopemente trascurandone il contributo di lirico, ancora in gran parte inedito) non è alla fine trascorso inutilmente. Difatti, l'opera mediante la quale il primo ha tentato di liquidare ogni residuo di antropocentrismo umanistico e cristiano si è col tempo tramutato in una forma di prorompente volontarismo speculativo, ovvero nel compito titanico di fronteggiare il mondo costringendolo al tribunale della ragione, nella fiducia che la struttura cerebrale dell'uomo rispecchi alla perfezione la struttura ontologica della realtà. Infatti, è proprio l'ottimismo gnoseologico di Leopardi che conduce al suo pessimismo eroico, ad una metafisica demistificatoria che non pone comunque in dubbio l'evidenza con cui l'essere si presenta ai sensi.

Nel secondo, invece, non traspare mai alcuna vocazione a quell'eroismo intellettuale che diviene spassionata disamina e perentoria denuncia dell'*arido vero*, anzi, per usare le parole dello stesso Lovecraft, «dato che l'intero piano della creazione è puro caos, è del tutto privo di valore, non vi è necessità di tracciare una linea fra realtà e illusione. Tutto è un mero effetto di prospettiva, ed è meglio e più



confortevole cullarsi nell'accettazione di ciò che abbiamo. Nell'arte, non vi è ragione d'osservare il caos dell'universo, perché così completo è questo caos che nessuna narrazione a parole potrà darne il minimo racconto»<sup>[28]</sup>: «la vita non mi ha mai interessato tanto quanto l'evasione dalla vita»<sup>[29]</sup>.

Peraltro l'originalità – e il fascino – dell'autore americano crediamo risieda proprio nella specificità di questa evasione, e nella sua forza mitopoietica. Essa, del resto, non fa concessioni all'armamentario tradizionale di alcuna mitologia conosciuta, mediterranea o nordica che sia, ma configura semmai un'incursione a suo modo lucreziana negli abissi sconfinati dell'ignoto, in una vastità terrificante eppure possibile, se non altro per l'indeterminatezza combinatoria della materia. «Il terrore di Lovecraft è rigorosamente materiale. Ma grazie al libero gioco delle forze cosmiche è molto probabile che [...] disponga di un potere e di una potenza d'azione di gran lunga superiori ai nostri»<sup>[30]</sup>.

Egli immagina un altrove fisico, sebbene legato a una dimensione normalmente inattuabile per una conoscenza ostacolata tanto dall'incapacità di oltrepassare il consueto, quanto dagli specifici limiti della costituzione umana. Verrebbe la tentazione di estendere alla visionarietà di Lovecraft un'intuizione

di Montesquieu, che Maupassant affidò poi alla memoria del proprio pazzo illuminato: «Un organo in più o in meno nella nostra macchina ci avrebbe dato un'altra intelligenza... Dunque tutte le leggi fondate sul fatto che la nostra macchina è fatta in un certo modo sarebbero diverse se la macchina fosse diversa»<sup>[31]</sup>.

In questo senso, la fantasia o il sogno non possono essere semplicemente derubricati come luogo dell'insussistente, dell'apparenza irreale o come creatività pura, svincolata dalle leggi dell'oggettività, ma divengono al contrario fenomeni empirici, mezzi di potenziamento della conoscenza ordinaria. Scrivendo a Rheinhart Kleiner, Lovecraft ebbe a dire che «le misteriose produzioni della fantasia umana sono altrettanto reali – nel senso di “fenomeni” reali – dei più ordinari pensieri, passioni e istinti della vita d'ogni giorno. C'è un senso di euforia che dà quasi il capogiro nel guardare *oltre* il mondo conosciuto e dentro le profondità dell'ignoto; c'è un brivido a cui non si può sfuggire nei pensieri che hanno a che fare con il mistero e l'orrore»<sup>[32]</sup>.

Pur con le dovute cautele, cioè valorizzandone la portata euristica e non gli immancabili aspetti esoterici<sup>[33]</sup>, ancora oggi, *ratione materiae*, non ci sembra del tutto improprio recuperare al nostro

assunto il concetto di *Razionalismo Fantastico*, introdotto nel 1960 da un dibattuto volume di Louis Pauwels e Jacques Bergier, il quale ultimo – e la suggestione è innegabile – cinque anni prima era stato prefatore d'eccezione di un'importante antologia francese (*Démons et Merveilles*, Éditions Deux-Rives, Collection Lumière interdite, 1955) dell'opera di Lovecraft. Leggendo, dunque, dall'*Introduzione* di Pauwels: «È per difetto di fantasia che letterati e artisti cercano il fantastico fuori della realtà, nelle nuvole. Non ne ricavano che un sottoprodotto. Il fantastico, come le altre materie preziose, deve essere estratto dalle viscere della terra, dal reale. E la fantasia autentica è ben altra cosa che una fuga verso l'irreale. “Nessuna facoltà dello spirito si immerge e scava più della fantasia: essa è il grande palombaro”. Generalmente il fantastico viene definito come una violazione delle leggi naturali, come l'apparizione dell'impossibile. Per noi non è affatto questo. il fantastico è come una manifestazione delle leggi naturali, un effetto del contatto con la realtà quando essa viene percepita direttamente e non filtrata attraverso il velo del sonno intellettuale, attraverso le abitudini, i pregiudizi, i conformismi. La scienza moderna ci insegna che dietro al visibile semplice dell'invisibile complicato. [...] “Su scala cosmica (tutta la fisica moderna ce

l'insegna) solo il fantastico ha possibilità di essere vero" dice Teilhard de Chardin. [...] Lo ripeto: ai nostri occhi, il fantastico non è l'immaginario. Ma un'immaginazione potentemente applicata allo studio della realtà scopre che è molto tenue il confine tra il meraviglioso e il positivo, o, se preferite, tra l'universo visibile e l'universo invisibile. Esistono forse uno o più universi paralleli al nostro»<sup>[34]</sup>.

Non è un caso, allora, che il nome dello scrittore di Providence mieta almeno tre occorrenze nel prosieguo de *Le matin des magiciens*. In apertura del secondo capitolo della sezione *Le civiltà scomparse* (Parte prima), gli autori rivelano una profonda influenza del pensiero del celebre studioso del paranormale Charles Fort (1874-1932) sulla scrittura di Lovecraft e, in ultima analisi, sul proprio lavoro, quanto almeno ai temi della conoscenza universale e degli universi paralleli: «Azione militante per la più grande apertura spirituale possibile, iniziazione alla coscienza cosmica, l'opera di Charles Fort ispirerà direttamente il più grande poeta degli universi paralleli, H. P. Lovecraft, padre di quella che s'è convenuto chiamare fantascienza e che ci sembra, in realtà, al livello dei dieci o quindici capolavori del genere, come l'Iliade e l'Odissea delle civiltà in cammino»<sup>[35]</sup>.

All'inizio del quinto capitolo della seconda parte,

viene invece tentato un accostamento tra le teorie di Edward Bulwer-Lytton (non tanto il romanziere de *Gli ultimi giorni di Pompei*, quanto il saggista-occultista de *La razza che ci soppianterà* o di *Zanoni*), le visioni letterarie presenti nei miti di Cthulhu e le misticheggianti teorie razziali del nazismo, volte non al predominio di un'etnia sull'altra, ma alla promozione di un vero e proprio sviluppo biologico dell'uomo verso una dimensione dell'essere superiore: «Attraverso la trasfigurazione romanzesca [Bulwer Lytton] esprimeva la certezza che esistono esseri dotati di poteri sovrumani. Questi esseri ci soppianteranno e condurranno gli eletti della razza umana ad una formidabile mutazione. Bisogna fare attenzione a questa idea di una mutazione della razza. La ritroveremo in Hitler e non è ancor oggi scomparsa. Bisogna fare attenzione anche all'idea dei "Superiori Sconosciuti". La si trova in tutte le mistiche nere d'Oriente e d'Occidente. Abitanti nel sottosuolo o venuti da altri pianeti, giganti simili a quelli che dormirebbero sotto una corazza d'oro in cripte tibetane, oppure presenze informi e terrificanti quali le descriveva Lovecraft, questi "Superiori Sconosciuti" di cui si parla nei riti pagani e luciferiani, esistono?»<sup>[36]</sup>.

Nel quarto capitolo della terza parte, infine, Pauwels e Bergier alludono a una continuità,

quantunque in campi diversi della conoscenza, tra la riflessione del grande matematico russo Georg Cantor e le folgorazioni letterarie del solitario di Providence, mediate in questo caso dall'esperienza del personaggio eponimo del suo racconto *The Statement of Randolph Carter* (1920): «Per aver tentato di superare i limiti dell'Universo immaginando un numero più grande di tutto ciò che si potrebbe concepire nell'Universo, per aver tentato di costruire un concetto che l'Universo non potrebbe riempire, il geniale matematico Cantor è stato sommerso dalla follia. C'è un'ultima porta che l'intelligenza analogica non può aprire. Pochi testi uguagliano in grandezza metafisica quello in cui H. P. Lovecraft tenta di descrivere l'impensabile avventura dell'uomo risvegliato che sarebbe giunto a socchiudere quella porta e così avrebbe preteso di insinuarsi lì dove Dio regna di là dall'infinito»<sup>[37]</sup>.

Come accennato, fino al febbraio del 1922, quando la rivista semiprofessionale «Home Brew» stampò la prima delle sei puntate in cui venne suddiviso *Herbert West, Reanimator*, capostipite dei racconti lunghi dello scrittore, e in particolare fino al marzo dell'anno successivo, quando Edwin Baird fondò il periodico *Weir Tales*, l'attività letteraria di Lovecraft aveva circolato perlopiù manoscritta o,

comunque, non aveva oltrepassato gli angusti confini delle pubblicazioni amatoriali. Già a partire dal 1915, che segna anche l'inizio di quel lavoro di revisore che gli avrebbe garantito, in futuro, una seppur minima sussistenza economica, egli era infatti divenuto membro dell'United Amateur Press Association, istituzione della quale sarebbe stato eletto vicepresidente alla fine di quello stesso anno (e presidente nel 1917) e dalla quale sarebbe poi passato alla National Amateur Press Association (1925). E si aggiungano saltuarie collaborazioni con il mondo composito dell'editoria dilettantistica, ben rappresentato in quel periodo dalle testate ideate dall'amico William Paul Cook<sup>[38]</sup> («The Monadnock Monthly», «The Vagrant», «The Recluse», «The Ghost»). Se, dunque, testi lovecraftiani dotati di originalità risalgono già al 1917 (*The Tomb*), è solo con l'inizio degli anni '20 che essi guadagnano un'adeguata visibilità; ed è solo a metà di quel decennio che raggiungono una riconosciuta maturità stilistica e tematica.

Con la direttezza che gli è propria, Michel Houellebecq, il discusso autore de *Les Particules élémentaires*, ha individuato nella narrativa di Lovecraft una struttura a scatole cinesi: «essa si presenta oggi a noi come un'imponente architettura barocca, distribuita su piani ampi e sontuosi, come

una successione di gironi disposti intorno a un nucleo di orrore e meraviglia assoluti»<sup>[39]</sup>. Il girone più ampio, «più esterno», sarebbe costituito dalla proteiforme opera epistolare e lirica; il successivo dai numerosissimi testi a quattro mani, che Lovecraft abbozzò, riscrisse o revisionò (si ricordino le sue collaborazioni con Kenneth Sterling, Winifred Virginia Jackson, Robert Barlow o Sonia Greene). Il terzo insieme, infine, sarebbe formato dai suoi racconti originali, dai quali, se si considerano – come si deve – in rigoroso ordine cronologico, sarebbe poi possibile, a partire dal 1926, estrapolare il nucleo compatto dei cosiddetti “grandi testi”, ovvero il gruppo di quei capolavori della maturità che concorrono coerentemente a fondare la mitologia lovecraftiana di Cthulhu. «Partito da posizioni liricheggianti e tardo-ottocentesche», non di rado ispirate ai modelli consacrati della tradizione gotica, proprio con *Il richiamo di Cthulhu*, «Lovecraft perfezionò un nuovo genere di racconto fantastico il cui ingrediente principale era un minuzioso e delicato equilibrio fra il meraviglioso convenzionale e una sorta di realismo scientifico che prometteva nuove meraviglie dello spazio e del tempo»<sup>[40]</sup>. Sebbene preparata da intuizioni sparse in alcune opere precedenti, è da questo racconto-“manifesto” del 1926 che origina la seconda maniera lovecraftiana,



un «nuovo tipo di avventure che, prendendo l'avvio in una plaga più o meno tranquilla del New England, finiscono col rivelare un disegno mostruoso di portata cosmica»<sup>[41]</sup>.

La conversione lovecraftiana giunge parallelamente al ritorno a Providence dopo i due anni di «esilio newyorkese». A Brooklyn, che – probabilmente sulla scorta della definizione baudelairiana dell'America quale «barbarie illuminata a gas» – descrisse ad August Derleth come «la fosforescenza di un cadavere putrescente», egli si era trasferito assieme alla moglie, Sonia Green, dalla quale si era in pratica separato fin dalla fine del 1925. Di nuovo nella città natale, la psicologia dello scrittore è ormai quella del reduce. In una sua lettera del maggio 1926, a Frank Belknap Long, non a caso si legge: «Due anni perduti, ma che importanza ha? Finisce il 1923, comincia il 1926! Persino la primavera aveva tardato, in modo che la vedessi spuntare sulle antiche colline di Novanglia! Che importanza possono avere uno o due punti ciechi nell'esistenza di un individuo? L'America ha ceduto New York ai sanguemisto, ma il sole brilla ugualmente su Providence, Portsmouth, Salem e Marblehead... Io ho ceduto il 1924 e il 1925, ma l'inizio del 1926 è bellissimo dalle finestre del Rhode Island! In fondo, un fantasista dovrebbe apprezzare

un po' di scompiglio nella normale sequenza degli avvenimenti e dei luoghi; New York era una incubo e io mi diverto a immaginare le riunioni del nostro gruppo in varie case della Providence coloniale! Con il passare del tempo la mia fantasia discrimina e forma un'immagine idealizzata delle cose che a New York erano veramente belle: il profilo dei grattacieli, i tramonti su Central Park, il modellino del Pantheon al museo, il giardino giapponese nel parco del Brooklyn Museum e così via. Tutte immagini che si stagliano nette sullo squallore di Babilonia e sulle tinte chiassose della città morta, e che mi sembrano piacevoli scenette viste attraverso un vecchio stereoscopio in un salotto vittoriano dal soffitto alto, con statue di Rogers e tappeti di pelle d'orso, in una vera casa di Providence: un ambiente bello ma gradevolmente familiare. Appena avrò imparato a scrivere 1926 al posto di 1923, tutto continuerà come al solito: io, vero abitante di Providence, morirò come sono nato e Brooklyn prenderà il suo posto accanto a Cleveland, Washington, Philadelphia e altre città lontane che ho visitato brevemente. [...]

Qualcosa si è spezzato e tutto ciò che non apparteneva al mondo reale s'è dissolto. Non c'era più eccitazione, in me; nessun senso di stranezza e nessuna percezione del lasso di tempo trascorso dall'ultima volta che avevo toccato quella santa terra.

Non c'era in me la più piccola traccia di delusione, né di un'eventuale discrepanza fra le mie aspettative e ciò che avevo davanti agli occhi: perché la folle idea di essermi allontanato da Providence cominciava già a dissolversi nelle spire della chimera e del sogno. L'ambiente che avevo sognato ogni notte dopo averlo lasciato stava ora davanti a me, in assoluta realtà: proprio lo stesso, tratto dopo tratto, particolare dopo particolare, nelle giuste proporzioni. Ero semplicemente a casa: e casa era la stessa di sempre, proprio come quando ci ero nato trentasei anni prima. Non *esiste* un altro luogo per me. Il mio mondo è Providence»<sup>[42]</sup>.

Il piccolo stato del Rhode Island e la sua capitale si rivelano un'inaspettata fonte di ispirazione e, assieme ad una considerazione più attenta delle implicazioni presenti nella narrativa dell'amato Lord Dunsany, suggeriscono l'idea di dimensioni prossime ma nascoste, nelle quali l'orrore se ne sta rintanato, capace tuttavia di sgorgare inaspettatamente, magari stimolando una xenofobia latente che non ha nulla di "scientifico", ma che s'innerva sulla sdegnosità di un sedicente *gentleman*, sulla misantropia inoffensiva dell'introverso e su uno spontaneo ribrezzo per il mondo come incontrollata proliferazione organica. «Giovedì ho fatto una passeggiata che si è protratta dall'ora del tramonto a sera: un pellegrinaggio

macheniano fra quartieri poveri e periferici alla ricerca del mistero e dell'orrore. E ho scoperto molte sconvolgenti e orribili verità. È sorprendente la ricchezza di strade nascoste e intricate, e quartieri inauditi, che esistono a Providence. Per buoni tre quarti la passeggiata si è svolta in zone della città che il mio piede non aveva mai calpestato; ho scoperto un ambiente mostruoso la cui esistenza non sospettavo neppure: una regione abitata da forme di vita degradate e semiumane dove supponevo che ci fossero solo fabbriche e binari ferroviari. Dio, quella conca demoniaca di case grigie sbreccate, terra nera e fumo soffocante; di cortili labirintici e irriconoscibili che si arrampicano sui fianchi della collina coperti di polvere di carbone, senza pavimentazione, senza progetto né scopo! Le case sono molto alte, grigie e antiche, con le pareti di assi e d'embrice dissestate, e finestre velate da antiche innominabili morbosità. Da varie aperture scivolavano esseri infermi che si trascinarono nelle viuzze, entità organiche le cui facce morte facevano diabolicamente pensare ai riti, alle orge e agli incantesimi che si svolgono nell'orribile sinagoga che incombe su tutto; la sinagoga dalle assi grezze e rose dai vermi che recano misteriosi simboli orientali e configurazioni maledette tratte dalla Cabala e dal *Necronomicon*. Cose spaventose vengono evocate dalle cavità che si

spalancano sotto il tempio infame: lo capisci dalle facce gonfie e malformate degli esseri simili a lumache (mezzo ebrei e mezzo negri, a quanto pare) che si trascinano e rantolano, nel fumo acre che sbuffa dai treni di passaggio... o dai segreti altari dell'abisso. Grrr [...]. Un giorno tutto questo diventerà un racconto!»<sup>[43]</sup>.

Nel 1975, dando alle stampe *El libro de arena*, Jorge Luis Borges dedicò «alla memoria di Howard P. Lovecraft» il suo racconto più inquietante e, ricordandosi di una celebre battuta di Amleto (V, 1, 165), lo intitolò *There are more things*: «ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio, di quante ne sogni la tua filosofia»... Appunto: ci sono più cose in cielo e in terra – e negli abissi del mare – di quante ne sogni la filosofia, ma non la letteratura.

Già intorno agli anni '20 l'impazienza dell'autore americano per le *Ghost stories* e per i *Gothic novels* di stampo tradizionale si fa evidente, nondimeno egli stenta ad individuare un paradigma formale e contenutistico alternativo o, perlomeno, tarda a sistematizzare una serie di intuizioni che ancora rimangono di norma irrelate. «Una simile impresa letteraria non poté aver luogo tutto d'un tratto, nel breve volgere d'una notte e di un'alba; la concezione lovecraftiana del nuovo racconto dell'orrore non

nacque improvvisamente, ma seguì un organico sviluppo»<sup>[44]</sup>. Per confermare la fondatezza di questa asserzione, proviamo a sottoporre alcuni testi anteriori al 1926 ad una veloce escussione probatoria.

*Dagon* (1917), ad esempio, uno dei primi lavori ad emanciparsi per solidità d'impianto e originalità ideativa dai condizionamenti stilistici e tematici degli *juvenilia*, introduce la concezione di una razza ancestrale e sconosciuta, isolata da millenni nelle profondità oceaniche e riaffiorante a causa di un eccezionale evento tellurico; un'alternativa biologica potenzialmente esiziale per l'uomo. E nondimeno la sua irruzione coinvolge un unico spettatore "privilegiato", per il quale è lecito porre la questione dell'indiscernibilità tra realtà e delirio.

Con maggiore consapevolezza, in *Oltre il muro del sonno* (*Beyond the wall of sleep*, 1919), Lovecraft sintetizza alcune invarianti della sua poetica matura, tentando un originale accordo tra l'apporto conoscitivo fornito dalla scienza, un'interpretazione innovativa e deviante del linguaggio onirico e un'immagine misteriosa del cosmo e del *continuum* spazio-temporale. Grazie all'ausilio tecnologico di una «ricetrasmittente telepatica», il protagonista della storia riesce a replicare nella propria mente le «splendide e grandiose visioni» di un sognatore geniale, Joe Slater, per quanto degenerato

dall'appartenenza a un'*enclave* barbarica di montanari incolti. Per questa via, egli scopre che il sogno non è che un varco dimensionale, attraverso cui intelligenze cosmiche, trasvolatrici di grandi spazi e viaggiatrici nel tempo, entrano nelle deboli anime planetarie, appunto provenendo da oltre il muro del sonno (*longe flammantia moenia somnii*, per parafrasare Lucrezio). Tramite quel varco egli, accompagnato dal suo nuovo «fratello di luce», vive un'esperienza di bilocazione e, compiendo il percorso inverso, erompe nel silenzio degli spazi sideri e nella loro geometria anamorfica. E solo ora appura la vastità e l'inesauribile molteplicità dell'esistente, nonché la presenza di «esseri dalla struttura visibile ma eterea», entità fatte di luce, troppo più potenti dell'uomo e spesso malvagie, che dalla terra, al massimo, appaiono come fenomeni astronomici. «Quanto poco conosce l'io terreno della vita e della sua estensione! Quanto poco, in verità, è bene che conosca per conservare la pace»<sup>[45]</sup>.

Anche *The Temple (Il tempio)*, opera del 1920, collauda alcuni motivi fondamentali della produzione a venire: anzitutto la visione spettrale e maestosa di un'antica città sommersa, prefigurazione della futura R'lyeh, quindi l'invasamento da parte di un'energia sovrumana, avvertita come coazione ad obbedire, e l'inarrestabile crescendo di sventure che, assediando

il protagonista, diviene premonizione di un'epifania sconvolgente; per tacere dell'intuizione di origine sciamanica di branchi di animali psicopompi. In *Dall'altrove* (*From Beyond*, sempre 1920), invece, un potenziamento sensoriale reso possibile dalla scienza consente nuovamente un'esplorazione allucinata del creato, svelandolo come ricettacolo di esseri in agguato oltre lo spettro del visibile.

Un nucleo abbastanza compatto di testi (*Nyarlatotep*, 1920; *Gli altri dei*, 1921 e *Azathoth*, 1922) concorre poi a definire una dottrina teologica eterodossa, la quale relega le religioni terrestri al rango di confuse superstizioni, magari di folklore, e configura invece un *pantheon* sconvolgente di forze immense eppure materiali, alieni teratomorfi e minacciosi, in parte esiliati sul nostro pianeta, imperfettamente assopiti in una secolare attesa e ignorati dalla moltitudine degli individui, a parte qualche sporadico iniziato, ora perturbante profeta d'apocalisse, ora membro di culti oscuri ed abominevoli.

Di massimo interesse, ancora, l'operazione compiuta con *La casa sfuggita* (*Shunned house*, 1924). Il racconto, infatti, pare recuperare il tradizionale motivo della casa infestata, ma solo per rovesciarne le ovvie implicazioni soprannaturali ed approdare infine ad una visione modernamente e,



perciò, scientificamente preternaturale. Il luogo individuato, che per la prima volta in maniera così esplicita fa riferimento al reale tessuto urbanistico di Providence, interessa il narratore – e dietro di lui quell'autore di cui egli è un esplicito *alter-ego* – perché «ricco di possibilità speculative» e non perché si leghi a «superstizioni infondate»; anzi egli dichiara di avere «l'impressione che il senso autentico dell'enigma *sia* oscurato [...] da inevitabili aggiunte tratte dalle volgari credenze sui fantasmi». Esiste, certo, un essere malvagio, annidato nelle fondamenta della casa, «uno di quei grumi d'incubo assoluto che il cosmo riserva a una minoranza di infelici e dannati», tuttavia non appartiene alla dimensione sperimentata del nostro universo multidimensionale: al contrario, obbedendo a «rare e ignote leggi del movimento atomico ed elettronico», è plausibile che esso risulti come «un nucleo sconosciuto di materia o di energia, informe o dotato di forma, mantenuto in vita da impercettibili e lievissime sottrazioni della forza vitale altrui o anche di tessuti, fluidi e sostanze più concrete in cui *sia* in grado di penetrare e con la cui struttura *possa*, se necessario, fondersi». Si consolida, attraverso queste parole, l'idea lovecraftiana che le presenze ostili che popolano il mondo non abbiano nulla di demonico o di mostruoso in senso classico (e teologico), giacché

ignorano le ragioni e tantomeno la millantata dignità dell'essere umano, e che, tutt'al più percepite nella dimensione del sogno o dell'allucinazione, non si possano razionalmente spiegare se non accettando l'idea che «l'universo tridimensionale a noi noto costituisce soltanto una piccolissima frazione del cosmo della materia ed energia»<sup>[46]</sup>.

Ad ogni modo, si ribadisca ancora una volta che, «benché già in queste e altre opere sia possibile individuare le suggestioni della nuova concezione narrativa di Lovecraft, [...] è soltanto in *The Call of Cthulhu* che la linea di sviluppo della nozione del terrore lovecraftiana trova compiuta espressione»<sup>[47]</sup>. A partire da questo momento (1926), infatti, i mitologemi della fantasia dell'autore raggiungono una strutturazione tutto sommato organica, venendo confermati e ulteriormente poi sviluppati nella serie memorabile delle ampie narrazioni successive: *Alla ricerca del misterioso Kadath* (1926-27), *Il caso di Charles Dexter Ward* (1927), *Il colore venuto dallo spazio* (1927), *L'orrore di Dunwich* (1928), *Colui che sussurrava nelle tenebre* (1930), *Le montagne della follia* (1931), *L'ombra di Innsmouth* (1931), *La casa delle streghe* (1932), *La cosa sulla soglia* (1933), *L'ombra calata dal tempo* (1935), *L'abitatore del buio* (1935).

Il potere fondativo de *Il richiamo di Cthulhu* e dei

“Miti” in esso delineati è in effetti tale da aver indotto generazioni di lettori a confinare la gran parte dei lavori successivi (nonché delle lettere private) nella categoria dei *parerga* e *paralipomena*. Il che rappresenta indubbiamente un azzardo interpretativo, qualora suggerisca l’idea di aggiustamenti programmatici ad un congegno per il resto saldo fin dappprincipio o, peggio, di un piano di sistematici approfondimenti ad un organismo dottrinale unitario; e tuttavia possiede anche ampi margini di plausibilità, purché si riconosca alla scrittura di Lovecraft quella prerogativa di riaffiorante incongruenza ed ineliminabile arbitrio che la contraddistingue. «Nonostante lo sforzo di coordinamento fatto *a posteriori* [...], non si deve credere che Lovecraft abbia consciamente e volutamente “pianificato” lo sviluppo successivo dei “Miti”: vi sono moltissime prove del fatto che egli non aveva alcuna intenzione di definirli in modo organico, fin quando una specie di schema generale non si manifestò quasi da solo nel suo lavoro (ciò spiega, fra l’altro, alcune divergenze e lacune nell’insieme dei racconti)»<sup>[48]</sup>. Dal 1926 fino all’inaridirsi della vena creativa dell’autore, intorno al ’35, pressoché ogni nuovo racconto ha tratto ispirazione da quell’archetipo letterario, ma non senza licenza; vi ha apportato alterazioni impreviste, ha suggerito quando vere e proprie integrazioni,

quando alternative estetiche e concettuali. Ad ogni modo, i raccordi coesivi tra le opere lovecraftiane di norma non consistono in precise corrispondenze strutturali o in connessioni logiche, bensì nell'individuazione di «una suggestione associativa delle parole»<sup>[49]</sup> e dell'inconfondibile atmosfera che ne deriva: «Per costituzione, io sono incapace di vedere alcunché d'interessante nei *movimenti* e negli *eventi*. Ciò che mi rapisce sono invece le *condizioni*, le *atmosferae*, le *apparenze*, e le altre cose intangibili del medesimo tipo»<sup>[50]</sup>.

Nondimeno, dalle pagine della maturità lovecraftiana scaturisce un complesso di concezioni mitologiche e teologiche sufficientemente riconoscibile. Ed esso si articola in una drammatica tripartizione ontologica, che si abbatte rovinosamente sul quadro teorico e simbolico stabilito dalle cosmogonie e dalle religioni tradizionali. Alla base della gerarchia dell'essere ci sono gli uomini, effimere e tardive forme di vita; al culmine invece i Grandi Antichi, *monstra* ultradimensionali, corporei ma apparentemente immateriali, «potenze immani» misteriosamente sopravvissute «come residuo di un'età remota»; e, tra queste specie, quasi nefandi messaggeri tra due universi per ora separati, Quelli-dalle-Ali-Nere, demoni evocabili, «spiriti immondi della terra», simili all'entità che, nell'*Abitatore del*

*buio* (1935), infesta la guglia di una chiesa sconsecrata di Providence.

In un'età remota alcuni tra i Grandi Antichi, forse perché esiliati, scesero dalle stelle sul nostro giovane pianeta e vi si stabilirono, fondando la monumentale R'lyeh. Tuttavia i loro sovrumani poteri erano legati alla disposizione degli astri e, mutato l'originario assetto celeste, dovettero poi rifugiarsi negli immensi avelli della loro città, sprofondata sotto gli oceani. Nelle loro arche ciclopiche, in uno stato di non-morte protetto dal sortilegio del grande sacerdote Chtulhu, essi attendono di risvegliarsi e di imporre nuovamente il loro tremendo potere, grazie all'aiuto di quegli'adepti degenerati che, influenzandone i sogni, hanno frattanto guadagnato al loro culto attraverso la telepatia. La storia della civiltà, infatti, è attraversata dalla presenza secolare di saperi occulti, tramandati perlopiù oralmente, e di riti abominevoli, magari adombrati nelle pagine proibite del leggendario *Necronomicon*<sup>[51]</sup> e allignati nella depravazione di celebranti selvaggi, che nell'ombra hanno preservato la memoria di quando la terra era dominata da intelligenze aliene ed esecrabili.

L'umanità non è quindi «la sola forma di vita dotata di coscienza» sul nostro pianeta e la società che essa ha industriosamente costruito è minacciata tanto dalla barbarie sanguinaria praticata da alcuni

dei suoi rappresentanti, quanto dall'orrore delle forze nemiche che costoro venerano, agognandone il ritorno. Chi, come i protagonisti degli ultimi testi di Lovecraft, ricomponendo i non molti indizi pervenutici in un insieme coerente, dovesse imbattersi nella verità da sempre celata all'esistenza borghese, rischierebbe di impazzire, conoscendo «quali orrori si nascondono dietro il velo della vita, del tempo e dello spazio; e [...] quali creature sacrileghe, blasfeme, siano calate da antiche stelle nel profondo dei nostri mari, dove sognano indisturbate nel profondo».

Senza per forza indulgere in una lettura psicoanalitica, è comunque chiaro che, per l'autore statunitense, il mondo così come lo conosciamo è appena un sottile involucro di immotivate certezze che cela nel proprio intimo un terribile segreto, capace, una volta risvegliato, di travolgerlo e annichilirlo. L'ignoranza, in tal senso, è davvero il più prezioso dei doni: «Penso che la cosa più misericordiosa al mondo sia l'incapacità della mente umana di mettere in relazione i suoi molti contenuti. Viviamo su una placida isola d'ignoranza in mezzo a neri mari d'infinito e non era previsto che ce ne spingessimo troppo lontano. Le scienze, che finora hanno proseguito ognuna per la sua strada, non ci hanno arrecato troppo danno: ma la ricomposizione

del quadro d'insieme ci aprirà, un giorno, visioni così terrificanti della realtà e del posto che noi occupiamo in essa, che o impazziremo per la rivelazione o fuggiremo dalla luce mortale nella pace e nella sicurezza di una nuova età oscura»<sup>[52]</sup>.

«Howard Phillips Lovecraft è stato il Copernico del racconto dell'orrore. Lovecraft infatti ha trasferito e spostato il centro, il punto focale del terrore soprannaturale, dall'uomo, col suo mondo limitato e i suoi dei, alle stelle e ai neri e inesplorati abissi dello spazio intergalattico»<sup>[53]</sup>. Dalle plaghe recondite degli spazi siderei e da tempi antichissimi potenze atroci si sono annidate negli anfratti della terra, da dove attendono di risvegliarsi. «Ma – ecco la differenza dalla fantascienza e, insieme, il colpo di genio di Lovecraft – questi mostri infiltratisi da tempo immemorabile nelle pieghe della Terra, e che ora traboccano dai paesi del New England, non sono “i marziani”, ma “gli dèi dei marziani”; non gli abitanti delle stelle, ma gli dèi degli abitanti delle stelle. Liquidato insomma ogni residuo di geocentrismo e antropomorfismo, dimesso ogni antiquato particolarismo religioso, quelle che abbiamo ora sono divinità realmente alla misura del cosmo o, per così dire, al passo con le galassie più progredite. Il fatto poi che siano così orrende è certo una sgradita sorpresa; ma in sede di aggiornamento teologale, la

verità è ciò che conta»<sup>[54]</sup>.

Il 15 marzo 1937, all'età di quarantasei anni, Lovecraft si spense in una stanza del Jane Brown Memorial Hospital per un cancro all'intestino. Morì solo, come perlopiù aveva vissuto. Un isolamento, il suo, più voluto che subito, se è vero che Robert Bloch, discepolo affezionato e propagatore indefesso della sua mitologia letteraria, in seguito ebbe a dire: «Se avessi saputo dello stato in cui si trovava, mi sarei trascinato sulle ginocchia pur di essere al suo capezzale».<sup>[55]</sup> Alla sua morte, lasciò in eredità ad un mondo che non aveva mai amato frammenti di un canone apocrifo, nel quale, per *disiecta membra*, si evocava l'abominio di una teologia ostile, rigorosamente negativa e meccanicistica, un pantheon terrificante di potenze sovrumane ma non metafisiche, assopite in un letargo precario e capaci comunque di assicurarsi tra gli uomini un perdurante numero di accoliti. Il lascito, nel tempo, attecchì progressivamente nell'immaginario collettivo, al punto che qualche apostolo si impegnò a diffonderlo e qualchedun altro, più alacre, si provò addirittura ad integrarlo.

Il merito più grande di Lovecraft, e in questo *rara avis* anche fra predicatori e scoliarchi, è indubbiamente quello di aver fondato un resistente



mito popolare, in quanto «rituale che il lettore aspetti con impazienza, che ritrovi con piacere sempre crescente, ogni volta sedotto da una nuova ripetizione in termini leggermente diversi, percepiti come un nuovo approfondimento».<sup>[56]</sup> Ma il suo merito più terribile è che, fondandolo, conferì forma mitica ad un'originale idea di sublime antiromantico, non sintomo dell'infinità dell'anima che lo appercepisce, ma suggello fatale della minorità della mente che lo immagina, e che lo plasma dal fondo delle proprie paure.

André Breton, fondatore del Surrealismo, un giorno affermò che «L'uomo, forse, non è il centro, il punto d'arrivo dell'universo. Si può arrivare a credere che sopra di lui esistano, nella scala animale, esseri il cui comportamento è lontano dal suo quanto il suo può esserlo da quello dell'effimera o della balena. Niente impedisce necessariamente che degli esseri sfuggano in modo perfetto al sistema di informazioni dei suoi sensi, grazie ad un camuffamento di qualunque natura lo si voglia immaginare, ma la cui possibilità è supponibile anche soltanto basandosi sulla teoria della forma e sullo studio degli animali mimetici. Non c'è dubbio che un grandissimo campo di speculazione si offra a questa idea, benché essa tenda a collocare l'uomo nelle modeste condizioni di interprete del suo universo in

cui il bambino quando ha dato una pedata ad un formicaio si diverte ad immaginare sotto una formica. Considerando perturbazioni come i cicloni, di cui l'uomo non può essere altro che vittima o testimone, o come le guerre (delle quali si propongono concezioni notoriamente insufficienti), non sarebbe impossibile, in una vasta opera a cui non dovrebbe mai cessare di presiedere l'induzione più ardita, avvicinarsi, fino a renderle verosimili, alla struttura e alla complessione di tali esseri ipotetici, che si manifestano a noi oscuramente nella paura e nel sentimento del caso».<sup>[57]</sup>

---

[1] C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989, p. XIV.

[2] H. P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Roma, Theoria, 1992 [1989<sup>1</sup>], p. 29.

[3] S. T. Joshi, *Introduction*, in D. Schultz and S. T. Joshi (curr.), *An Epicure of the Terrible. A Centennial Anthology of Essays in the Honor of H. P. Lovecraft*, Teaneck (NJ), Fairleigh Dickinson UP, 1991, p. 15.

[4] H. P. Lovecraft, *Op. cit.*, p. 148.

[5] *Ibidem*, p. 81.

[6] C. Baudelaire, *Edgar Poe. La vita e le opere*, traduzione di D. Monda, in «Bibliomanie.it», 5, aprile-giugno 2006.

[7] Cfr. S. T. Joshi, *Op. cit.*, p. 15: «The ancillary question “Why read H. P. Lovecraft?” seems to have been definitively answered, if the millions of hardcover and paperback copies of his work in this country and the translations of his stories into fifteen or more languages around the world are any testimony». Si aggiungano le considerazioni di S. King, svolte nella *Postfazione* a M. Houellebecq, *H. P. Lovecraft. Contro il mondo, contro la vita*, Milano, Bompiani, 2005, p. 164: «Peraltro, l'affermazione [...] per cui Lovecraft sarebbe uno degli scrittori americani più importanti del Ventesimo secolo, sebbene non in discussione, è meno contestabile a ogni decennio che passa, in cui i suoi libri continuano a essere stampati e le sue opere a essere sempre più presenti nei corsi di letteratura in America e altrove. E l'importanza letteraria di Lovecraft può essere secondaria rispetto al fatto [...] che HPL continui a rimanere non semplicemente popolare per generazioni e generazioni di lettori in crescita, ma visceralmente importante per un fantasioso nocciolo duro che continua a scrivere storie fantasy e weird... e, così facendo, a dar forma ai più profondi timori di quelle generazioni».

[8] *Ibidem*, pp. 15-16.

[9] V. Evangelisti, *La maschera di Lovecraft*, originariamente in rivista («Pulp») e ora consultabile anche in rete, all'indirizzo <http://www.oocities.org/giosec/hpl.htm>.

[10] G. De Turreis, S. Fusco, *Howard Phillips Lovecraft*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 14.

[11] H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti. 1923-1926*, (cur. G. Lippi), Milano, Mondadori, 2009 [1990<sup>1</sup>], p. 154. O, altrove, in quella del giovane Edward Derby (*La cosa sulla soglia*): «Era un intellettuale in erba, il più stupefacente che avessi mai conosciuto. A sette anni stupiva i precettori con i suoi versi cupi, fantastici, sorretti da un'ispirazione morbosa: una fioritura precoce che dipendeva forse dall'educazione privata e da una vita schiva e protetta. Figlio unico, di gracile costituzione, era fonte di ansie costanti per i genitori, che lo idolatravano e lo tenevano legato a doppio filo. Usciva sempre accompagnato dalla governante, e ben di rado gli era consentito di scatenarsi con gli altri bambini. Senza dubbio tutto questo contribuì a sviluppare nel ragazzo una vita interiore, strana e segreta, dove l'immaginazione rappresentava la grande strada verso la libertà. La sua cultura, da adolescente, era prodigiosa e bizzarra; la sua facilità di scrittura mi affascinava, malgrado fossi più vecchio di lui» (in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti. 1931-1936*, (cur. G. Lippi), Milano, Mondadori, 2009 [1992<sup>1</sup>], p. 238).

[12] H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti. 1927-1930*, (cur. G. Lippi), Milano, Mondadori, 2009 [1991<sup>1</sup>], pp. 201 segg.

[13] Lettera a Reinhart Kleiner del 16 novembre 1916, in H. P. Lovecraft, *L'orrore della realtà. La visione del mondo del rinnovatore della narrativa fantastica. Lettere 1915-1937*, (curr. G. De Turreis, S. Fusco), Roma, Mediterranee ed., 2007, p. 38.

[14] Lettera a Maurice V. Moe del 1° gennaio 1915, *Ibidem*, pp. 20-21.

[15] Lettera a Maurice V. Moe del 1° gennaio 1915, *Ibidem*, p. 19.

[16] Lettera a Reinhart Kleiner del 16 novembre 1916, *Ibidem*, p. 39.

[17] Per cui, si legga, ad esempio, V. Evangelisti, *La maschera di Lovecraft*, cit.: «Quanto allo spessore “cosmico” della sua opera, che gli era tanto caro, sussiste solo nella misura in cui, come sostenevano gli antichi, microcosmo e macrocosmo si riflettono reciprocamente. “Ciò che è in basso è come ciò che è in alto e ciò che è in alto è come ciò che è in basso, per fare il miracolo della cosa una” diceva il vecchio Trismegisto. Dove la “cosa una” è, nel nostro caso, proprio l'identità fragilissima di Lovecraft, tenuta assieme dalla proiezione nel cosmo del terrore che lo attanaglia nell'intimo, alla vista di una quotidianità di cui non riesce a sentirsi partecipe. Se ne potrebbe concludere, cinicamente, che alla radice del grande e del sublime è sempre rintracciabile una mamma troppo invadente, e magari un paio di zie. Ma sarebbe equivocare completamente i termini del discorso. Lovecraft non è grande perché è schizoide. Se così fosse, sarebbe Kafka e velerebbe molto meno le sue paure. No, la grandezza di Lovecraft sta tutta nella sua abilità narrativa, che non permette al lettore, che ne ignori la biografia, di cogliere alcunché di quanto detto finora. Lovecraft è grande non per le motivazioni della sua narrativa, bensì per la sua *eccezionale perizia tecnica*».

[18] «Quando avevo sei o sette anni ero costantemente tormentato da una peculiare e ricorrente forma di incubo, nel quale una mostruosa razza di entità (da me chiamate *Night-Gaunts* – e non so dove avessi reperito il nome) era solita afferrarmi allo stomaco e trascinarci in alto attraverso migliaia di cielo oscuro, sopra torri della morte e spaventose città. [...] Indubbiamente avevo tratto l'aspetto di queste creature dal confuso ricordo delle incisioni del Doré (soprattutto le illustrazioni del *Paradiso perduto*), che mi affascinavano durante le ore di veglia», in L. Sprague de Camp, *H. P. Lovecraft. A Biography*, New York, Garden City, 1975, p. 27; e in B. Attebery, *The fantasy tradition in American literature. From Irving to Le Guin*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 131 [nostra la traduzione].

[19] Cfr. H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti. 1927-1930*, cit., p. 175: «I sogni

di ambientazione romana non erano affatto rari durante la mia giovinezza: ricordo di essere stato al seguito del divino Cesare in tutta la Gallia e di notte assumevo la personalità del tribuno Milibo» (*L'antica gente dei monti*, da una lettera a D. Wandrei del 2 novembre 1927).

[20] G. De Turrís, S. Fusco, *Op. cit.*, p. 13.

[21] Cfr. il prosieguito della succitata lettera a Reinhart Kleiner del 16 novembre 1916: «Poi si manifestò la mia predilezione britannica, prima di allora soltanto vagamente anticipata da pochi indizi. Ho sempre avuto l'impressione di essere inglese e, quando mio nonno mi parlò della Rivoluzione Americana, scandalizzai tutti esprimendo il mio dissenso. Alla fine, per non guastare i rapporti, smettemmo di discutere la questione. Ma io ero ormai giunto permanentemente a sentirmi un *outsider*».

[22] Cfr., a riguardo, S. King, *On writing*, Milano, Sperling & Kupfer, 2010, pp. 181-83.

[23] Tratto da G. De Turrís, S. Fusco, *Op. cit.*, p. 3. Da confrontare, ad esempio, con Zibaldone, 4130: «Il fine della natura universale è la vita dell'universo, la quale consiste ugualmente in produzione conservazione e distruzione dei suoi componenti, e quindi la distruzione di ogni animale entra nel fine della detta natura almen tanto quanto la conservazione di esso, ma anche assai più che la conservazione, in quanto si vede che sono più assai quelle cose che cospirano alla distruzione di ciascuno animale che non quelle che favoriscono la sua conservazione»; con 4169: «L'uomo (e così gli altri animali) non nasce per goder della vita, ma solo per perpetuare la vita, per comunicarla ad altri che gli succedano, per conservarla. Né esso, né la vita, né oggetto alcuno di questo mondo è propriamente per lui, ma al contrario esso è tutto per la vita. – Spaventevole, ma vera proposizione e conclusione di tutta la metafisica. L'esistenza non è per l'esistente, non ha per suo fine l'esistente, né il bene dell'esistente; se anche egli vi prova alcun bene, ciò è un puro caso: l'esistente è per l'esistenza, tutto per l'esistenza, questa è il suo puro fine reale»; e ovviamente con la penultima battuta della Natura nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, nonché con i vv. 167-201 della *Ginestra*.

[24] Cfr. la lettera dell'ottobre 1916 al Kleicomolo, in H. P. Lovecraft, *L'orrore della realtà*, cit., p. 31: «Non esiste proprio nulla nell'universo per cui valga la pena di vivere: e a meno che un uomo non riesca a eliminare il pensiero e la speculazione filosofica dalla sua mente, è destinato a rimanere oppresso dall'immensità del creato. Per far fronte alla realtà la soluzione migliore è senz'altro quella di trastullarsi con la religione, o con qualunque altro analogo palliativo di cui si disponga».

[25] Lettera del 1918, in M. Houellebecq, *Op. cit.*, pp. 18-19.

[26] Lettera del 1920, *Ibidem*, p. 16.

[27] G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004 [1967<sup>1</sup>], pp. 83-84.

[28] Lettera a Frank Belknap Long dell'8 novembre 1923, in G. De Turrís, S. Fusco, *Howard Phillips Lovecraft*, cit., pp. 3-4.

[29] Lettera a J. Vernon Shea del 7 agosto 1931, in H. P. Lovecraft, *L'orrore della realtà*, cit., p. 7.

[30] Cfr. M. Houellebecq, *Op. cit.*, pp. 19-20.

[31] G. De Maupassant, *Lettera di un pazzo*, in Id., *Racconti fantastici*, Milano, Mondadori, 1988, p. 129.

[32] Lettera a Reinhart Kleiner del 21 maggio 1920, in H. P. Lovecraft, *Lettere dall'altrove*, (cur. G. Lippi), Milano, Mondadori, 1993, p. 35.

[33] Cfr. E. Evangelisti, *La maschera di Lovecraft*, cit.: «Ogni forma di superstizione suscita i suoi strali più violenti. Ancora giovanissimo, polemizza sulla stampa con un noto astrologo; più tardi, collabora con l'illusionista Houdini alla stesura di un volume (mai completato) contro l'astrologia. Detesta l'occultismo e rimprovera i colleghi che, nella loro narrativa *horror*, ne riprendono il linguaggio. Si vanta di scansare con cura le librerie che spongono testi esoterici.

Curiosa sorte, la sua. Il tutologo Lacassin cercherà nei suoi racconti allusioni a percorsi iniziatici (riuscendovi, è ovvio: se ne trovano persino nei manuali di cucina). Lo stesso faranno i suoi primi esegeti italiani, tra un

Campo Hobbit e l'altro. Sedicenti filosofi occulti si rifaranno al pantheon immaginario dei suoi racconti infiorando di citazioni abusive i loro *grimoires*. Verrà scomodata persino la massoneria di rito egizio, pur di accostare Lovecraft a ciò che più detestava. Miserie. Howard Phillips Lovecraft è rimasto miracolosamente grande malgrado ogni tentativo di avvilirlo a scribacchino *new age*. Anzi, grandissimo. Capire il perché resta il più grande mistero da decifrare sul suo conto».

[34] L. Pauwels, J. Bergier, *Il mattino dei maghi. Introduzione al realismo fantastico*, Milano, Mondadori, 1977, pp. 31-33.

[35] *Ibidem*, p. 184.

[36] *Ibidem*, p. 291.

[37] *Ibidem*, pp. 430-31.

[38] Cfr. S. T. Joshi, D. E. Schultz, *An H. P. Lovecraft encyclopedia*, Westport (CT), Greenwood, 2001, p. 46: «He edited and published several amateur magazines, including *The Monadnock Monthly*, *The Vagrant*, *The Recluse* and *The Ghost*. He met HPL in 1917 through amateur journalism, Cook agreeing to print HPL's *Conservative*. His encouragement was instrumental in HPL's resumption of fiction writing in 1917. Cook wrote a brief article, "Howard P. Lovecraft's Fiction" (*The Vagrant*, November 1919) as a preface to "Dagon" – the first critical article on HPL's stories.

[39] M. Houillebecq, *Op. cit.*, p. 30.

[40] G. Lippi, *Introduzione a L'abitatore del buio*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti. 1931-1936*, cit., p. 350.

[41] Id., *Introduzione a Il richiamo di Cthulhu*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti. 1923-1926*, cit., p. 147. Cfr., inoltre, G. De Turrís, S. Fusco, *Introduzione*, in H. P. Lovecraft, *L'orrore della realtà*, cit., p. 10: «Il centro dell'originalità lovecraftiana è il passaggio dal punto di vista strettamente antropocentrico, che connotava il classico racconto ottocentesco del sovrannaturale, a una visione cosmica del terrore. Questo passaggio è ciò che lo fece definire un "Copernico letterario" da Fritz Leiber e un "Poe cosmico" da Jacques Bergier. Non si tratta semplicemente di un artificio letterario strumentale alla realizzazione di un diverso e più efficace tessuto narrativo, bensì dell'applicazione sostanziale di una vera e propria "visione del mondo"».

[42] Lettera a Frank Belknap Long del 1° maggio 1926, in H. P. Lovecraft, *Lettere dall'altrove*, cit., pp. 126-27.

[43] Lettera a Frank Belknap Long del 23 aprile 1926, *Ibidem*, pp. 123-24.

[44] F. Leiber, *Un Copernico letterario*, in C. De Nardi (cur.), *Vita privata di H. P. Lovecraft*, Trento, Reverdito ed., 1987, p. 275.

[45] H. P. Lovecraft, *Oltre il muro del sonno*, in Id., *Tutti i racconti. 1897-1922*, (cur. G. Lippi), Milano, Mondadori, 2009 [1989<sup>1</sup>], pp. 29-40, *passim*.

[46] H. P. Lovecraft, *La casa sfuggita*, in Id., *Tutti i racconti. 1923-1926*, cit., pp. 47-76, *passim*.

[47] F. Leiber, *Op. cit.*, p. 276.

[48] G. De Turrís, S. Fusco, *Howard Phillips Lovecraft*, cit., pp. 62-63.

[49] Lettera a Clark Ashton Smith del 7 novembre 1930, in H. P. Lovecraft, *Lettere dall'altrove*, cit., p. 194.

[50] Lettera a Clark Ashton Smith del 20 novembre 1931, in G. De Turrís, S. Fusco, *Op. cit.*, pp. 5-6. Cfr. di nuovo la lettera succitata: «Ma per quanto la lingua di un racconto soprannaturale possa sembrare prosaica, dev'essere usata accortamente allo scopo di creare *una certa atmosfera*».

[51] Cfr. G. Casalegno, *Mondi di carta*, in *Storie di libri. Amati, misteriosi, maledetti*, Torino, Einaudi, 2011, p. XV: «Il libro maledetto forse più famoso è il *Necronomicon*, partorito dalla fantasia visionaria di Lovecraft e talmente affascinante che a volte davvero si credette alla sua effettiva esistenza. Questo libro, inquietante fin dal titolo (alla lettera: «Libro delle leggi che governano i morti»), un vero e proprio testo di magia nera, dovrebbe contenere le formule per far svegliare dalla loro dimensione ultramondana le divinità mostruose che governano tutto il sistema mitologico di Lovecraft. La pericolosità del libro risiede nel suo potere: il

lettore non iniziato alle segrete cose rischia la follia se non la morte». Per una disamina esaustiva relativa a questo celeberrimo *pseudobiblium*, cfr. S. Basile (cur.), *Necronomicon. Storia di un libro che non c'è*, Roma, Fanucci, 2002.

[52] H. P. Lovecraft, *Il richiamo di Cthulhu*, in Id., *Tutti i racconti. 1923-1926*, cit., pp. 147-181, *passim*.

[53] F. Leiber, *Op. cit.*, p. 273.

[54] C. Fruttero, F. Lucentini, *Storia delle storie di Lovecraft*, in H. P. Lovecraft, *L'orrendo richiamo. Tutti i Mostri del Ciclo di Cthulhu*, Torino, Einaudi, 1994, p. VIII.

[55] In G. De Turrís, S. Fusco, *Howard Phillips Lovecraft*, cit., p. 19.

[56] M. Houellebecq, *Op. cit.*, p. 25.

[57] In L. Pauwels, J. Bergier, *Il mattino dei maghi*, cit., p. 498.

***Bibliomanie.it***