

The book cover features a black and white photograph of a man's face, which is partially obscured by a dark rectangular area. The man has a beard and is wearing a light-colored shirt. The overall design is minimalist, with a solid orange vertical bar on the left side.

Michel
Houellebecq

H.P. LOVECRAFT

**CONTRO IL MONDO,
CONTRO LA VITA**

H.P. Lovecraft

Contro il mondo, contro la vita

Michel Houellebecq

Traduzione di Sergio Claudio Perroni

© 1991, 1999 by Editions du Rocher

© 2001 RCS Libri S.p.A., Bompiani

TITOLO ORIGINALE, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*

ISBN 88-452-4762-7

Prefazione

Quando iniziai questo saggio (verso la fine del 1988), mi trovavo in una situazione identica a quella di decine di migliaia di lettori. Scoperti i racconti di Lovecraft all'età di sedici anni, mi ero immediatamente tuffato nella lettura di tutte le sue opere disponibili in francese.¹ In seguito avevo esplorato, pur con passione declinante, sia i continuatori del mito di Cthulhu sia gli autori cui Lovecraft si era sentito vicino (Robert Howard, Dunsany, Clark Ashton Smith). Spesso tornavo comunque ai "grandi testi" di Lovecraft, che non cessavano di esercitare su di me un'attrazione strana e contraddittoria rispetto ai miei gusti letterari. Ma della sua vita continuavo a non sapere nulla. Giudicando a posteriori, mi sembra di aver scritto questo libro come una specie di primo romanzo; un romanzo con un solo personaggio (lo stesso H.P. Lovecraft) e nel quale tutti i fatti riferiti e i *testi citati* sono autentici, nondimeno una specie di romanzo. Ricordo che la prima cosa che mi stupì quando scoprii Lovecraft fu il suo materialismo assoluto: contrariamente a molti suoi ammiratori, epigoni e studiosi, Lovecraft non ha mai considerato i suoi miti, le sue teogonie, le sue "antiche razze" altrimenti che come mero frutto dell'immaginazione. L'altra grande fonte di stupore fu *l'ú carattere* ossessivo del suo razzismo: leggendo le sue descrizioni di creature da incubo non avrei mai supposto che potessero avere radici in creature umane *reali*. Da cinquant'anni, l'analisi del razzismo in letteratura si concentra su Céline; ma il caso di Lovecraft è molto più interessante e significativo. Nei suoi testi le costruzioni intellettuali e le analisi sulla decadenza delle culture hanno un ruolo molto marginale. Autore di narrativa fantastica (uno dei massimi), Lovecraft riconduce brutalmente il razzismo alla sua origine essenziale, alla sua radice più profonda: *la paura*. Sotto questo aspetto la sua stessa vita può servire da esempio. Da *gentleman* di provincia convinto della superiorità delle proprie origini anglosassoni, Lovecraft nutriva per le altre razze un disprezzo tanto vago quanto distante. Ma il suo atteggiamento mutò radicalmente in occasione del soggiorno a New York, quando scoprì nello straniero un *concorrente*, un nemico incombente, un rivale che, con ogni probabilità, gli era superiore nel campo della forza bruta. Ecco allora il suo disprezzo trasformarsi dapprima in paura e poi in quel crescente delirio di masochismo e terrore che lo spinse più volte ad auspicare lo sterminio delle creature *aliene*. A parte questo, l'indifferenza di Lovecraft nei confronti della realtà è totale. È raro trovare un altro autore - anche tra quelli più radicati nella letteratura dell'immaginario che abbia fatto *così poche* concessioni alla realtà. Come scrittore, personalmente non ho seguito Lovecraft né nella sua insofferenza verso qualsiasi forma di realismo né nel suo accanito rifiuto di ogni argo-

¹ All'epoca era un'impresa ardua. La situazione è completamente cambiata grazie alla pubblicazione, sotto la direzione di Francis Lacassin, dei tre volumi di Lovecraft nella collezione "Bouquins" (ed. Robert Laffont). [In italiano esistono due edizioni complete delle opere narrative di Lovecraft: *Tutti i racconti 1897-1936*, 4 voll., a cura di Giuseppe Lippi, Milano, Mondadori, 1989-1992; *Tutti i romanzi e i racconti*, 5 voll., a cura di Gianni Pilo e Sebastiano Fusco, Roma, Newton Compton, 1993, [N.d.T.]

mento basato sul sesso o sul denaro; tuttavia credo di aver messo a profitto quello che allora definivo il suo aver "fatto esplodere l'impostazione del racconto tradizionale" tramite l'utilizzo sistematico di termini e concetti scientifici. E comunque non ho mai smesso di trovare straordinaria la sua originalità. All'epoca scrivevo che in Lovecraft c'era qualcosa di "non esattamente letterario", e questa sensazione mi è stata confermata nel corso degli anni dal ricorrere di una strana circostanza. Durante gli incontri con i lettori dei miei libri vengo spesso avvicinato da ragazzi che mi chiedono di firmargli una copia di questo saggio. Sono ragazzi che hanno scoperto Lovecraft tramite i giochi di ruolo e i CDRom: non l'hanno mai letto e non hanno intenzione di farlo; tuttavia, stranamente, desiderano sapere - al di là dell'opera - qualcosa di più sull'individuo e sul suo modo di costruire il proprio mondo. Questo straordinario potere di creatore di universi e questa potenza visionaria devono avermi talmente impressionato, all'epoca, da impedirmi - ed è il mio unico rimpianto - di rendere sufficientemente omaggio allo stile di Lovecraft. La sua scrittura, infatti, non si sviluppa solo nell'ipertrofia e nel delirio: nella sua prosa troviamo spesso una delicatezza e una sorta di luminosa profondità decisamente rare. Mi riferisco in particolare al caso di *Colui che sussurrava nelle tenebre*, racconto che citavo solo di sfuggita, e nel quale si trovano brani come questo: *"Tra l'altro, nel paesaggio ipnotico in cui continuavamo a sprofondare e affiorare come in un mare fatato, c'era un elemento di bellezza cosmica stranamente rasserenante. Il tempo si era smarrito nei labirinti che ci eravamo lasciati alle spalle, e intorno a noi si dispiegavano solo le onde incessanti di uno scenario fiabesco e la resuscitata leggiadria di secoli estinti- boschi arcadici, pascoli intonsi guarniti di rutilanti fiori autunnali, e, in lontananza, minuscole fattorie accovacciate tra alberi enormi ai piedi di rupi scoscese ricoperte di erica ed erba fienarola. Persino il sole aveva un fulgore sovrannaturale, come se l'intera regione fosse immersa in un'atmosfera o in un effluvio del tutto particolari. Non avevo mai visto nulla di simile, salvo nelle prospettive magiche che talvolta fanno da sfondo alle composizioni dei primitivi italiani. Sodoma e Leonardo concepirono simili vedute, però solo in lontananza e incorniciate dagli archi di qualche porticato rinascimentale. Noi invece stavamo penetrando fisicamente all'interno del dipinto, e nella sua magia mi pareva di ritrovare qualcosa che, pur radicata in me come retaggio innato o acquisito, avevo sempre cercato invano."* Qui ci troviamo in un passaggio dove l'estrema intensità della percezione sensoriale rischia di provocare un sovvertimento della percezione filosofica del mondo; in altre parole, ci troviamo nella poesia.

Michel Houellebecq, 1998

Parte prima
UN ALTRO UNIVERSO

"Forse per apprezzare Lovecraft occorre aver molto sofferto... "

Jacques Bergier

La vita è dolorosa e infida. Inutile, dunque, scrivere altri romanzi realistici. Rispetto alla realtà in generale sappiamo già come comportarci; e non abbiamo nessuna voglia di saperne di più. L'umanità così com'è ci ispira al massimo una tenue curiosità. Tutte quelle "notazioni" di così prodigiosa finezza, quelle "situazioni", quegli aneddoti... Tutto ciò, una volta chiuso il libro, non fa che rinforzare in noi quella vaga sensazione di nausea già sufficientemente alimentata da una qualsiasi giornata di "vita reale". Adesso ascoltiamo le parole di Howard Phillips Lovecraft: *"Sono talmente stanco dell'umanità e del mondo che nulla suscita la mia attenzione se non comporta almeno due omicidi a pagina, o se non tratta di innominabili orrori provenienti da altri spazi."* H.P. Lovecraft (1890-1937). Abbiamo bisogno di un antidoto sovrano contro ogni forma di realismo.

Se si ama la vita, non si legge. Né, d'altronde, si va al cinema. Checché se ne dica, l'accesso all'universo artistico è riservato quasi esclusivamente a chi che ne abbia *un po' le palle piene*.

Lovecraft, dal canto suo, ne aveva *parecchio* le palle piene. Nel 1908, a diciott'anni, rimane vittima di quello che è stato definito un "collasso nervoso" e sprofonda in un letargo che durerà una decina di anni. All'età in cui i suoi ex compagni di classe voltano impazientemente le spalle all'infanzia per tuffarsi nella vita come in un'avventura meravigliosa e inedita, Lovecraft si chiude in casa, parla soltanto con la madre, di giorno rifiuta di alzarsi dal letto, di notte si trascina per casa in vestaglia. E non scrive.

Che fa? Forse legge un po'. Non è chiaro. In effetti i suoi biografi concordano nel dire che non ne sanno molto e che Lovecraft, con ogni probabilità, almeno tra i diciotto e i ventitré anni, non fa assolutamente niente.

Poi, poco alla volta, tra il 1913 e il 1918, molto lentamente, la situazione migliora. Poco alla volta Lovecraft riprende i contatti con la razza umana. Non gli viene facile. Nel maggio del 1918, così scrive a Alfred Galpin: *"Sono vivo solo a metà; gran parte delle mie forze si consuma nel sedermi e nel camminare; il mio sistema nervoso è in uno stato di deperimento totale, e io sono completamente abbruttito e apatico, tranne quando incappo in qualcosa che mi interessa in modo particolare."*

In definitiva è del tutto inutile dedicarsi a ricostruzioni da piscodramma. Perché Lovecraft è un uomo lucido, intelligente e sincero. Intorno ai diciott'anni l'ha colpito una sorta di terrore letargico, e lui ne conosce perfettamente l'origine. In una lettera del 1920, indugerà a lungo sulla propria infanzia. Il trenino coi vagoni costruiti con le scatole da imballaggio... la rimessa del cocchiere, dove aveva sistemato il suo teatrino delle marionette... e, più tardi, il finto giardino, del quale aveva lui stesso disegnato il progetto e tracciato i sentieri, irrigato da un sistema di canali scavati con le sue stesse mani intorno a un piccolo prato con al centro una meridiana. Era, dice Love-

craft, "il regno della mia fanciullezza". Poi conclude così la lettera: *"Allora mi resi conto che ero troppo cresciuto per trovarvi ancora piacere. Il tempo spietato aveva lasciato cadere su di me il suo artiglio ferino: ormai avevo diciassette anni, e a diciassette anni si è ragazzi, e i ragazzi non giocano con le cassette-giocattolo e coi finti giardini. Perciò, pieno di tristezza, doveti cedere il mio mondo a un bambino che abitava dall'altro lato del terreno. Da allora non ho più scavato canali né tracciato sentieri e stradine; tali operazioni si associano per me a troppi rimpianti, poiché la gioia fugace dell'infanzia non si riesce mai più ad agguantarla. L'età adulta è l'inferno."*

L'età adulta è l'inferno. Di fronte a una posizione così categorica, i "moralisti" dei tempi nostri emetteranno vaghi grugniti di disapprovazione, in attesa del momento buono per poterci rifilare i loro sottintesi osceni. In effetti è probabilissimo che Lovecraft non *potesse* diventare adulto; ma quel che è certo è che nemmeno voleva diventarlo. E, tenuto conto dei valori su cui si fonda il mondo adulto, è difficile dargli torto. Principio di realtà, principio di piacere, competitività, sfida costante, sesso e investimenti di capitale... c'è poco da divertirsi. Lovecraft sa di non aver nulla a che fare con tale mondo. E sta al gioco sapendo di perdere. In teoria come in pratica. Perdendo la fede così come ha perduto l'infanzia. Il mondo lo disgusta, e Lovecraft non vede alcuna ragione di supporre che, *guardando meglio*, le cose potrebbero presentarsi in maniera diversa. Considera le religioni come altrettante "illusioni zuccherate", rese obsolete dal progresso della conoscenza. In qualche raro momento di serenità parlerà del "cerchio incantato" della fede religiosa; ma è comunque un cerchio da cui si sente bandito.

Difficile a questo punto non sentirsi trapassati e annientati dal nulla assoluto di ogni aspirazione umana. L'universo non è altro che una accidentale combinazione di particelle elementari. Una figura di transizione verso il caos, che finirà per inghiottirla. La razza umana scomparirà. Altre razze compariranno per poi scomparire a propria volta. I cieli saranno distese gelide e vacue, solcate dalla fioca luce di stelle mezzo morte. Che, a loro volta, scompariranno. Tutto scomparirà. E le azioni umane sono libere e prive di senso esattamente come i liberi movimenti delle particelle elementari. Il bene, il male, la morale, i sentimenti? Pure "finzioni vittoriane". Solo l'egoismo esiste. Freddo, intatto e radioso.

Lovecraft è perfettamente consapevole del carattere deprimente di tali conclusioni. Come scrive nel 1918, *"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."*

Le sue convinzioni materialiste e atee non muteranno mai. Le ribadisce lettera dopo lettera, con un compiacimento decisamente masochista.

Certo, la vita non ha senso. Ma neppure la morte ne ha. Ed è una delle cose che gelano il sangue quando si scopre l'universo di Lovecraft. La morte dei suoi eroi non ha alcun senso. Non porta alcun tipo di conciliazione. Non consente in alcun modo di concludere la storia. Implacabilmente, HPL distrugge i suoi personaggi con una freddezza che evoca solo lo smembramento di una marionetta. Indifferente a queste mise-

rabili peripezie, la paura cosmica continua a crescere. Si allarga e si articola. Il grande Cthulhu esce dal suo sonno.

Cos'è il grande Cthulhu? Una combinazione di elettroni, proprio come noi. Il terrore di Lovecraft è rigorosamente materiale. Ma grazie al libero gioco delle forze cosmiche è molto probabile che il grande Cthulhu disponga di un potere e di una potenza d'azione di gran lunga superiori ai nostri. Cosa che non ha, a priori, nulla di rassicurante.

Dai suoi viaggi nelle terre infide dell'indicibile, Lovecraft non ci porta buone notizie. Ci suggerisce che dietro il sipario della realtà potrebbe nascondersi, e talvolta lasciarsi intravedere, qualcosa. E che questo qualcosa è ripugnante e abietto. In effetti è pur sempre possibile che, fuori dall'ambito limitato della nostra percezione, esistano altre entità. Altre creature, altre razze, altri concetti e altre intelligenze. Tra queste entità, alcune ci sono probabilmente assai superiori sia per intelligenza sia per conoscenza. Ma questa non è necessariamente una buona notizia. Cosa ci fa pensare che tali creature, per quanto diverse possano essere da noi, manifestino una natura in qualche modo *spirituale*? Nulla consente di ipotizzare una violazione delle leggi universali dell'egoismo e della malvagità. È ridicolo immaginare che tali esseri ci aspettino al confine del cosmo per guidarci, pieni di saggezza e di benevolenza, verso una qualsivoglia armonia. Per farsi un'idea di come ci tratterebbero se mai dovessimo entrare in contatto con loro, è più utile ricordare il nostro modo di trattare quelle "intelligenze inferiori" che sono i conigli e le rane. Nel migliore dei casi ci servono da *cibo*; talvolta, ovvero spesso, le uccidiamo per il semplice piacere di uccidere. Questa, ci avverte Lovecraft, è la verosimile immagine dei nostri futuri rapporti con le "intelligenze aliene". Forse alcuni esemplari umani superiori avranno l'onore di finire su un tavolo anatomico - ecco tutto. E, ancora una volta, niente di tutto ciò avrà il minimo senso.

Esseri umani nati sul finire del XX secolo, questo cosmo disperato ci appartiene in ogni senso. Quest'universo abietto dove la paura si propaga in cerchi concentrici fino all'innominabile rivelazione, quest'universo dove l'unico nostro destino immaginabile è di essere *stritolati* e *divorati*, lo riconosciamo assolutamente come nostro universo mentale. E, per chi ne vuole saggiare le condizioni in maniera rapida e precisa, il successo di Lovecraft costituisce già di per sé un sintomo. Oggi più che mai possiamo far nostra la *dichiarazione di principio* che apre *Le vicende riguardanti lo scomparso Arthur Jermyn e la sua famiglia*: "*La vita è una cosa orrenda; e sullo sfondo, dietro ciò che ne sappiamo, appaiono i baluginii di una verità demoniaca che ce la rendono mille volte più orrenda.* "

Il paradosso è che, per quanto orrendo esso sia, noi preferiamo questo universo alla nostra realtà. In questo siamo esattamente i lettori che Lovecraft voleva, poiché leggiamo i suoi racconti nella stessa disposizione di spirito che glieli ha fatti scrivere. Satana o Nyarlathotep non importa, purché ci consenta di non restare un minuto di più nel *realismo*. A questo proposito, però, va anche detto che Satana ha subito una leggera svalutazione per via dei suoi prolungati rapporti con i nostri peccati di ogni

giorno. Molto meglio Nyarlathotep: freddo, malvagio e disumano come il ghiaccio. *Subb-haqua Nyarlathotep!*

È chiaro, allora, come mai la lettura di Lovecraft costituisce un paradossale refrigerio per tutti coloro che, per una ragione o per l'altra, siano arrivati a provare un'autentica *avversione* per la vita in tutte le sue forme. Lo scrollone nervoso provocato dal primo impatto con le pagine di Lovecraft è quasi sempre ragguardevole. Ci si ritrova a sorridere tra sé e sé, a fischiettare arie d'opera. In sostanza, il nostro sguardo sull'esistenza si modifica.

In Francia, a partire dalla diffusione del virus operata da Jacques Bergier, il numero dei lettori si è sviluppato a un ritmo esponenziale. Come la maggior parte dei contagiati, anch'io ho scoperto HPL all'età di sedici anni e tramite un "amico". Niente male, quanto a scrollone nervoso. Non sapevo che la letteratura potesse avere un effetto simile. E d'altronde non ne sono ancora convinto. In Lovecraft c'è qualcosa di *non esattamente letterario*.

Per convincersene basta considerare il fatto che una quindicina di scrittori (tra i quali possiamo citare Frank Belknap Long, Robert Bloch, Lin Carter, Fred Chappell, August Derleth, Donald Wandrei...) ha consacrato tutta o una parte della propria opera a sviluppare e arricchire i miti creati da HPL. E tutto questo non furtivamente, alla chetichella, bensì in maniera assolutamente dichiarata. La filiazione è addirittura sistematicamente rinforzata dall'uso delle stesse *parole*, che assumono così un valore incantatorio (le colline selvagge a ovest di Arkham, la Miskatonic University, la città di Irem dalle mille colonne... R'lyeh, Sarnath, Dagon, Nyarlathotep... e soprattutto l'innominabile, l'empio *Necronomicon*, il cui nome può essere pronunciato solo a voce bassa), *là! là! Shub-Niggurath! la capra dai mille capretti!*

In un'era che stima l'originalità come valore supremo nelle arti, questo fenomeno ha qualcosa di sbalorditivo. In effetti, come sottolinea opportunamente Francis Lacassin, dopo Omero e le canzoni di gesta non era più successo niente di simile. Occorre umilmente riconoscere che ci troviamo di fronte a ciò che si usa definire un "mito fondatore".

Letteratura rituale

Creare un grande mito popolare significa creare un 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. Presentate così, le cose sembrerebbero quasi semplici. Eppure nell'ambito letterario è rarissimo riscontrare tentativi di creazione di miti popolari che abbiano avuto successo. In realtà è un'impresa difficile quanto creare una nuova religione. Per riuscire a capire di che si tratta conviene provare a compenetrarsi nella sensazione di frustrazione che invase l'Inghilterra alla morte di Sherlock Holmes. Conan Doyle non ebbe scelta: fu costretto a resuscitare il suo eroe. Quando, a propria volta vinto dalla morte, dovette cedere le armi, un sentimento di rassegnata tristezza si diffuse nel mondo dei suoi lettori. Bisognava accontentarsi della cinquantina di "Sherlock Holmes" esistenti, e leggerli e rileggerli instancabilmente. Bisognava accontentarsi degli epigoni e dei commentatori. Bisognava accogliere con un sorriso rassegnato le inevitabili (e talora

divertenti) parodie, coltivando nel cuore la nostalgia di un miracoloso accrescimento del nucleo centrale, del cuore assoluto del mito. Un vecchio baule dell'esercito delle Indie, dove si trovassero, magicamente conservati, degli "Sherlock Holmes" inediti...

Lovecraft, che ammirava Conan Doyle, è riuscito a creare un mito altrettanto popolare, altrettanto vivace e irresistibile. Si dice che i due avevano in comune un notevole *talento di narratori*. Certo. Ma in gioco c'è ben altro. Né Alexandre Dumas né Jules Verne erano narratori mediocri. Tuttavia non c'è niente nella loro opera che si avvicini alla statura dell'investigatore di Baker Street.

Le storie di Sherlock Holmes sono imperniata su un uomo, mentre in Lovecraft non incontriamo nessun vero rappresentante dell'umanità. Certo, questa è una differenza importante, molto importante; ma non è essenziale. La si può paragonare a quella che divide le religioni teiste da quelle atee. Il carattere veramente fondamentale che le accomuna, il carattere propriamente *religioso*, è molto difficile da definire - e anche da individuare.

Una piccola differenza che possiamo altresì notare - minima per la storia della letteratura, tragica per l'individuo - è che Conan Doyle ebbe ampiamente occasione di accorgersi di star generando una mitologia essenziale. Lovecraft invece no. Quando Lovecraft muore, ha la netta sensazione che la sua creazione sprofondi con lui. Tuttavia ha già i suoi discepoli. Però non li considera come tali. Certo, è in rapporti epistolari con alcuni giovani scrittori (Bloch, Belknap Long...), ma non necessariamente consiglia loro di intraprendere il suo stesso percorso. Non si atteggia a maestro, né a modello. Accoglie i loro primi tentativi con una delicatezza e una modestia esemplari. Per costoro, Lovecraft sarà sempre un vero amico, cortese, premuroso, gentile: ma non sarà mai una guida intellettuale.

Assolutamente incapace di lasciare senza risposta una lettera, restio a importunare i debitori quando i suoi lavori di revisione letteraria non gli venivano pagati, incline alla sistematica sottovalutazione del proprio contributo a racconti che, senza di lui, non avrebbero mai visto la luce, Lovecraft si comportò sempre da autentico *gentleman*. Certo, gli sarebbe piaciuto diventare uno scrittore. Ma non ci teneva *sopra ogni cosa*. Nel 1925, in un momento di sconforto, scrive: "*Sono quasi determinato a non scrivere più racconti. Piuttosto, quando me ne verrà l'impulso, mi limiterò a sognare, senza preoccuparmi di trascrivere il mio sogno per un pubblico di porci. Sono giunto alla conclusione che la letteratura non sia un fine adatto a un gentiluomo, e che la scrittura non debba mai essere considerata altrimenti che un'arte elegante cui dedicarsi senza regolarità e con discernimento.*"

Fortunatamente invece continuerà a scrivere - e i suoi racconti migliori saranno successivi a questa lettera. Ma Lovecraft resterà fino all'ultimo e prima di ogni cosa un "vecchio gentiluomo affabile, originario di Providence (Rhode Island)". E mai, assolutamente mai, uno scrittore professionista.

Paradossalmente, il personaggio di Lovecraft affascina anche perché il suo sistema di valori è del tutto opposto al nostro. Profondamente razzista, dichiaratamente reazionario, egli esalta le inibizioni puritane e giudica ripugnanti le "manifestazioni ero-

tiche dirette". Risolutamente anticonsumista, Lovecraft disprezza il denaro, considera la democrazia una cretinata e il progresso un'illusione. La parola "libertà", tanto cara agli americani, lo fa sogghignare. Per tutta la vita manterrà un aristocratico atteggiamento di disprezzo nei confronti dell'umanità in generale, unito a un'estrema sollecitudine per gli individui in particolare. Comunque sia, all'annuncio della sua morte, chiunque avesse avuto a che fare con Lovecraft *in quanto individuo* provò una tristezza infinita. Robert Bloch, per esempio, scriverà: "Se avessi saputo la verità sulle sue condizioni di salute mi sarei trascinato in ginocchio sino a Providence per offrirgli la mia assistenza." August Derleth consacrerà il resto della propria vita a raccogliere, ordinare e pubblicare i frammenti postumi dell'amico scomparso. E fu proprio grazie a Derleth e a qualche altro (ma soprattutto grazie a Derleth) che l'opera di Lovecraft venne al mondo. 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 di meraviglia assoluti.

- Primo girone, il più esterno: *il carteggio* e le poesie. Pubblicati solo parzialmente, ancor più parzialmente tradotti. In effetti la mole del carteggio è impressionante: circa centomila lettere, di cui alcune lunghe trenta o quaranta pagine. Quanto alle poesie, al momento attuale non esiste alcun censimento completo.

- Un secondo girone comprende i racconti cui Lovecraft ha dato il proprio contributo, sia in forma di collaborazione concepita sin dall'inizio come tale (quella, per esempio, con Kenneth Sterling o Robert Barlow) sia in forma di revisione offerta da Lovecraft all'autore (esempi estremamente numerosi: la misura della collaborazione di Lovecraft è variabile, talvolta arrivando fino alla completa riscrittura del testo). A questo gruppo si potrebbero aggiungere i racconti scritti da Derleth sviluppando gli appunti e i frammenti lasciati da Lovecraft.

- Con il terzo girone arriviamo ai racconti effettivamente scritti da Howard Phillips Lovecraft. Qui, evidentemente, conta ogni parola; l'intero corpo è tradotto in francese, e purtroppo non c'è alcuna speranza che aumenti.

- Infine, possiamo legittimamente delineare un quarto girone, *il nucleo assoluto* del mito di HPL, costituito da quelli che i lovecraftiani più accorti continuano a chiamare, quasi a malincuore, i "grandi testi". Li elenco per il puro piacere di farlo, con la loro data di composizione:

Il richiamo di Cthulhu (1926)
Il colore venuto dallo spazio (1927)
L'Orrore di Dunwich (1928)
Colui che sussurrava nelle tenebre (1930)
Alle Montagne della Follia (1931)
I sogni nella casa stregata (1932)
L'ombra su Innsmouth (1932)
L'ombra venuta dal tempo (1934)

Sull'insieme dell'edificio concepito da HPL, aleggia inoltre, come un'atmosfera brumosa, la strana ombra della sua personalità. Si potrà anche giudicare esagerato, se

non addirittura morboso, il clima di culto che circonda tanto il personaggio e le sue azioni quanto i suoi scritti anche più marginali. Ma garantisco che si cambierebbe opinione nel momento stesso in cui ci si immergesse nei suoi "grandi testi". È perfettamente naturale rendere culto a un uomo capace di procurare simili emozioni.

Le successive generazioni dei lovecraftiani non hanno mancato di farlo. Com'era prevedibile e inevitabile, la figura del "recluso di Providence" è ormai diventata mitica quasi quanto le sue stesse creazioni. E, cosa particolarmente sorprendente, tutti i tentativi di demistificazione sono *falliti*. Nemmeno le biografie meno "agiografiche" sono mai riuscite a dissipare l'aura di singolarità poetica che circonda il personaggio. E Sprague de Camp², dopo cinquecento pagine, deve confessare: "Non sono ancora riuscito a capire appieno chi sia stato davvero H.P. Lovecraft." Qualunque sia il modo di vederlo, Howard Phillips Lovecraft era veramente un essere umano *molto* particolare.

L'opera di Lovecraft è paragonabile a una gigantesca macchina per sognare, una macchina di grandezza ed efficacia inaudite. Nella sua letteratura non vi è nulla di distaccato né di discreto; l'impatto sulla coscienza del lettore è di una brutalità selvaggia e spaventosa, e si attutisce solo con infinita lentezza. Dedicarsi a una rilettura non produce alcun cambiamento significativo, a parte l'eventuale arrivare a chiedersi: *come fa?* Questa domanda non ha, nel caso specifico di HPL, nulla di offensivo o di ridicolo. In effetti ciò che caratterizza la sua opera *in* rapporto a un'opera letteraria "normale" è che i discepoli sentono di poter, quantomeno *in* teoria e utilizzando con criterio gli ingredienti indicati dal maestro, ottenere dei risultati *di* qualità uguale o superiore. Nessuno ha mai pensato seriamente di *continuare* Proust. Con Lovecraft invece sì. E non si tratta soltanto di un'opera seconda all'insegna dell'omaggio o della parodia, bensì di una continuazione vera e propria. Caso che non ha eguali nella storia letteraria moderna.

Il ruolo di *generatore di sogni* interpretato da HPL non si limita peraltro alla sola letteratura. La sua opera, almeno quanto quella di R.E. Howard, sebbene in maniera più sottile, ha innescato un profondo rinnovamento nell'ambito dell'illustrazione fantastica. Anche il rock, in genere assai cauto rispetto alla letteratura, ha tenuto a rendergli omaggio - un omaggio da potere a potere, da mitologia a mitologia. Quanto alle implicazioni degli scritti di Lovecraft nell'ambito dell'architettura e del cinema, esse risulteranno immediatamente evidenti al lettore sensibile. Si tratta, letteralmente, di un nuovo universo da costruire. Da cui l'importanza degli elementi portanti e delle tecniche di assemblaggio. Per prolungare l'impatto.

Parte seconda
TECNICHE D'ASSALTO

Oggi la superficie del globo appare avvolta in una rete dalle maglie irregolarmente fitte e di fabbricazione interamente umana. In questa rete circola il sangue della vita sociale. Trasporto di persone, merci, derrate; transazioni multiple, ordini di vendita, ordini di acquisto, informazioni che si incrociano, scambi più strettamente intellettuali o affettivi... Questo flusso incessante stordisce l'umanità, conquistata com'è dai sussulti cadaverici della propria operosità.

Tuttavia, lì dove le maglie della rete si fanno più rade, strane entità si lasciano scorgere dal ricercatore "avidò di sapere". Ovunque le attività umane si interrompano, ovunque vi sia un *vuoto sulla mappa*, lì gli antichi dèi, acquattati, si tengono pronti a riprendere il proprio posto.

Come in quel terrificante deserto dell'Arabia interna, il Rùb-al-Khàlid, da cui nel 731, dopo dieci anni di completa solitudine, torna un poeta maomettano di nome Abdul Al Hazred: divenuto indifferente alle pratiche dell'Islam, egli consacra gli anni che gli restano da vivere alla stesura di un testo empio e blasfemo, l'immondo *Necronomicon* (del quale alcuni esemplari sono sopravvissuti al rogo e hanno attraversato le ere), per poi finire divorato in pieno giorno sulla piazza del mercato di Damasco da un'orda di mostri invisibili.

Come in quella gigantesca distesa del Pacifico meridionale, dove improvvise convulsioni vulcaniche riportano alla luce reperti grotteschi - testimonianza di una scultura e di una geometria interamente non-umane — davanti ai quali gli apatici e viziosi indigeni dell'arcipelago delle Tuamotu si prostrano dimenando bizzarramente il busto. Come negli altopiani inesplorati del Tibet settentrionale, dove i Ciò-Ciò devianti adorano saltellando una divinità innominabile che chiamano "l'Antichissimo".

Agli incroci delle sue vie di comunicazione, l'uomo ha costruito metropoli gigantesche e orrende dove, isolato in un appartamento anonimo al centro di un edificio esattamente identico agli altri, ognuno di noi crede fermamente di essere il centro del mondo e la misura di ogni cosa. Ma, sotto le tane cave di questi insetti scavatori, creature antichissime e potentissime escono lentamente dal sonno. Esse esistevano già nel Carbonifero, esse esistevano già nel Triassico e nel Permiano: hanno conosciuto i vagiti del primo mammifero, conosceranno le urla d'agonia dell'ultimo.

Howard Phillips Lovecraft non era un teorico. Come ha ben visto Jacques Bergier, introducendo il materialismo nel cuore del fantastico e dell'orripilante ha creato un nuovo genere. Non si tratta più di credere o non credere, come nelle storie di vampiri e di lupi mannari: non ci sono reinterpretazioni possibili, non ci sono scappatoie. Non esiste alcun testo fantastico che sia meno psicologico, meno *opinabile* di quelli di Lovecraft.

Tuttavia, Lovecraft non sembra aver mai preso pienamente coscienza di ciò che faceva. Certo, ha consacrato un saggio di centocinquanta pagine alla letteratura fanta-

stica. Ma, a rileggerlo, *L'orrore soprannaturale nella letteratura* delude un po', e anzi, per dirla tutta, si ha addirittura l'impressione che sia un testo leggermente *datato*. E il motivo di quest'impressione è semplicissimo e balza subito agli occhi: il testo non tiene conto del contributo dato dallo stesso Lovecraft alla letteratura fantastica. Rivela molto sulla portata della sua cultura e sui suoi gusti; sancisce la sua ammirazione per Poe, Dunsany, Machen, Blackwood; ma nelle sue pagine non vi è nulla che faccia presagire ciò che Lovecraft sta per scrivere. La composizione di questo saggio si situa tra il 1925 e il 1926, ossia immediatamente prima che HPL iniziasse la serie dei "grandi testi". Non può essere una coincidenza: senza dubbio Lovecraft avvertiva la necessità - necessità certamente non cosciente, forse però neanche incosciente, vorremmo allora dire *organica* - di ricapitolare tutto ciò che era stato fatto nell'ambito della letteratura fantastica prima di farlo deflagrare lanciandosi su strade radicalmente nuove.

Volendo individuare le tecniche di composizione utilizzate da HPL, potremo altresì esser tentati di cercare indicazioni nelle lettere, nei commenti, nei consigli che Lovecraft indirizza ai suoi giovani corrispondenti. Ma anche qui il risultato è sconcertante e fuorviante. Soprattutto perché Lovecraft non perde mai di vista la personalità dell'interlocutore. Comincia sempre cercando di compenetrarsi nelle intenzioni dell'autore, e successivamente non fa altro che formulare consigli precisi e puntuali scrupolosamente adattati al racconto di cui parla. Per giunta, dà spesso raccomandazioni che è lui per primo a non seguire: arriverà addirittura a consigliare di "non abusare di aggettivi tipo 'mostruoso', 'innominabile', 'indicibile'..." Il che, a leggerlo, è assai sorprendente. L'unica indicazione di portata generale la si trova infatti nella lettera dell'8 febbraio 1922 a Frank Belknap Long: *"Io non cerco mai di scrivere una storia, bensì aspetto che una storia abbia bisogno di essere scritta. Quando mi metto deliberatamente all'opera per scrivere un racconto, il risultato è piatto e di infima qualità."*

Tuttavia Lovecraft non è insensibile alla questione dei *processi di composizione*. Come Baudelaire e Poe, anch'egli è affascinato dall'idea che l'applicazione rigida di certi schemi, di certe formule, di certe simmetrie, debba poter consentire l'accesso alla perfezione. E tenterà di concettualizzarli in un opuscolo manoscritto di trenta pagine intitolato *Il Commonplace Book*. In una prima parte, molto breve, Lovecraft fornisce una serie di consigli generali sul modo di scrivere un racconto (fantastico o no). Successivamente cerca di stabilire una tipologia degli "elementi orripilanti fondamentali utilmente adoperati nel racconto del terrore". Quanto all'ultima parte dell'opera, la più lunga, è costituita da una serie di appunti scaglionati tra il 1919 e il 1935, in genere limitati a una singola frase e già di per sé utilizzabili come punto di partenza per un racconto fantastico. Con la sua consueta generosità, Lovecraft prestava volentieri questo manoscritto agli amici, invitandoli a utilizzare liberamente questa o quell'altra idea di partenza per una propria composizione. In realtà il *Commonplace Book* è soprattutto uno straordinario stimolante per l'immaginazione. Contiene i germi di idee vertiginose che, per nove decimi, non sono state mai sviluppate, né da Lovecraft né da nessun altro. E fornisce, nella troppo breve prima parte, una conferma dell'alto concetto che Lovecraft aveva del fantastico, della sua universalità assoluta, del suo

stretto legame con gli elementi fondamentali della coscienza umana (come "elemento orripilante fondamentale" abbiamo, per esempio: *"Qualunque progressione, irresistibile e misteriosa, verso un destino"*).

Ma dal punto di vista dei processi di composizione utilizzati da HPL, non apprendiamo praticamente niente. Laddove il *Commonplace Book* può effettivamente fornire qualche elemento portante, esso non ci dà alcuna indicazione sui modi per assemblarli. E sarebbe chiedere troppo a Lovecraft, giacché è difficile, e forse impossibile, essere un genio e avere al tempo stesso la comprensione del proprio genio. Per cercare di saperne di più non c'è che un modo, peraltro il più logico: immergersi nei testi narrativi di HPL. Innanzitutto nei "grandi testi", quelli scritti negli ultimi dieci anni di vita, quando Lovecraft è nella pienezza dei propri mezzi. Ma anche nei testi precedenti; vi si vedranno nascere uno alla volta i mezzi della sua arte, esattamente come strumenti musicali che a turno si cimentano in assolo fugaci prima di tuffarsi, tutti insieme, nella veemenza di un'opera folle.

Iniziate il racconto come un gioioso suicidio

Una concezione classica del racconto fantastico potrebbe riassumersi come segue. All'inizio non succede assolutamente niente. I personaggi trasudano una letizia banale e beata, adeguatamente simboleggiata dalla vita familiare del tipico agente assicurativo americano. Villetta in periferia, figli che giocano a baseball, moglie che suona il pianoforte. Tutto va a meraviglia. Poi, poco per volta, cominciano ad accumularsi e a intrecciarsi in maniera insidiosa incidenti quasi insignificanti. La patina della banalità si screpola lasciando libero il campo a una serie di ipotesi inquietanti. Inesorabilmente, le forze del male entrano in scena.

Va detto che questa concezione ha prodotto risultati realmente impressionanti. Come esempio basterà citare i racconti di Richard Matheson, il quale, al culmine della propria arte, prova un evidente piacere nello scegliere ambientazioni di una banalità totale (supermercati, stazioni di servizio...), descritte in maniera intenzionalmente prosaica e incolore.

Howard Phillips Lovecraft si situa agli antipodi di questo modo di affrontare il racconto. Con lui non abbiamo nessuna "banalità che si screpola", nessun "incidente quasi insignificante"... Questo genere di cose non gli interessa. Non ha nessuna voglia di dedicare trenta pagine, e nemmeno tre, alla descrizione della famiglia media americana. È dispostissimo a documentarsi su qualsiasi cosa, dai rituali aztechi all'anatomia dei batraci, ma di sicuro non sulla vita quotidiana.

Per chiarire l'assunto prendiamo dunque in considerazione i primi paragrafi di uno dei più raffinati racconti di Matheson, *Il pulsante*:

"Il pacchetto era sulla soglia di casa: un involucro cubico chiuso da un semplice elastico, con il loro indirizzo vergato in stampatello: Mr. e Mrs. Arthur Lewis, 217 E 37th Street, New York. Norma lo raccolse, girò la chiave nella serratura ed entrò. Era quasi notte.

Quando ebbe messo ad arrostitire le costole d'agnello, Norma si preparò un vo-

dka-martini e, sedutasi, aprì il pacco, Dentro c'era una scatolina di compensato con al centro un pulsante. Il pulsante era coperto da una cupola di vetro. Norma cercò di staccarla, ma la cupola era solidamente ancorata alla base di compensato. Allora Norma capovolse la scatolina e vide che sul fondo c'era un foglio di carta ripiegato e fissato con del nastro gommato, lo staccò, lo aprì e lesse: 'Mr. Steward si presenterà da voi stasera alle venti in punto''

Ecco adesso l'attacco di *Il richiamo di Cthulhu*, il primo dei "grandi testi" lovecraftiani:

"A mio avviso, il favore più grande che il cielo ci ha reso è l'incapacità della mente umana di mettere in relazione tutto ciò che esso racchiude. Viviamo su un'isola di beata ignoranza posta al centro di neri oceani di infinito, e non era scritto che dovessimo attraversarli. Le scienze, tese come sono ciascuna in una direzione particolare, finora non ci hanno arrecato troppo danno; ma un giorno la sintesi di queste distinte conoscenze ci svelerà prospettive talmente terrificanti della realtà, e del posto che in essa occupiamo, da renderci pazzi di terrore o da spingerci a scappare dalla sua luce funesta per rifugiarci nella pace di una nuova età delle tenebre. "

Il meno che si può dire è che in Lovecraft il tenore del racconto è chiaro sin dall'inizio. A prima vista sembra un inconveniente. E in effetti si può facilmente constatare come ben pochi, amanti o meno del fantastico, riescano a staccarsi dal racconto di Matheson prima di sapere cosa sia quel maledetto pulsante. Invece HPL dà l'impressione di voler selezionare i lettori sin dall'inizio. Scrive per un pubblico di fanatici - pubblico che finirà per trovare, sia pure qualche anno dopo essere morto. Tuttavia, in maniera più profonda e nascosta, nel metodo del racconto fantastico a progressione lenta c'è un difetto. Un difetto che in genere si nota solo dopo aver letto diverse opere scritte con la medesima tecnica. Accumulando incidenti più ambigui che terrificanti, si solletica l'immaginazione del lettore senza effettivamente soddisfarla; lo si incita a mettersi in cammino. Ed è sempre pericoloso lasciar libera l'immaginazione del lettore. Poiché si rischia di farla arrivare autonomamente a conclusioni atroci, veramente atroci. E quando poi l'autore, dopo cinquanta pagine di laboriosa preparazione, sferra il segreto del proprio orrore finale, può succedere che si rimanga un po' delusi. Ci si aspettava di peggio.

Nei suoi racconti più riusciti, Matheson riesce a evitare questo pericolo introducendo nelle ultime pagine una dimensione filosofica o morale talmente evidente, talmente incisiva e pertinente, che l'insieme del racconto si trova immediatamente tuffato in una luce diversa, una luce di una tristezza mortale. Ciò non toglie che i suoi testi migliori siano anche i più brevi. Lovecraft, invece, si muove comodamente nei racconti di cinquanta o sessanta pagine, se non di più. Al vertice della sua capacità artistica, gli occorre uno spazio sufficientemente ampio per potervi disporre tutti gli elementi del suo grandioso congegno. L'accumulo di parossismi che costituisce l'architettura dei suoi "grandi testi" non avrebbe modo di realizzarsi in una decina di pagine. E infatti *Il caso di Charles Dexter Ward* raggiunge le dimensioni di un romanzo breve. Quanto alla "chiusa" tanto cara agli americani, lo interessa assai poco. Nessun racconto di Lovecraft è chiuso in sé. Ciascuno di essi è uno squarcio su una voragine di paura ululante. Il racconto successivo riprenderà la paura del lettore esattamente

dove l'ha lasciata quello precedente, per darle nuovo cibo. Il grande Cthulhu è indistruttibile anche se il pericolo sembra momentaneamente evitato. Nella sua dimora sottomarina di R'lyeh, esso ricomincia ad aspettare, a dormire sognando:

"Non per sempre è morto chi giace nell'eternità,
E negli eoni oscuri la morte stessa gode di mortalità."

Coerente con se stesso, HPL pratica con sconcertante energia quello che potremmo chiamare *l'attacco in forze*. E prova una predilezione particolare per quella variante che è l'attacco teorico. Abbiamo citato quelli di *Arthur Jermyn* e del *Richiamo di Cthulhu*, gioiose variazioni sul tema "Lasciate ogni speranza o voi che entrate". Ricordiamo altresì quello, giustamente celebre, che apre *Oltre le mura del sonno*: "*Mi sono spesso domandato se la maggior parte degli uomini trovi mai il tempo di riflettere sul formidabile significato di certi sogni e del mondo oscuro cui essi appartengono. Senza dubbio le nostre visioni notturne sono perlopiù fiochi e immaginari riflessi di ciò che ci è capitato da svegli (con buona pace di Freud e del suo simbolismo puerile); nondimeno, ve ne sono altre il cui carattere irrealistico non consente alcuna interpretazione banale, il cui effetto impressionante e talora inquietante suggerisce la possibilità di brevi percezioni di una sfera di esistenza mentale importante quanto quella fisica, e tuttavia separata da essa da una barriera quasi insormontabile.*"

Talvolta, all'equilibrio armonioso delle frasi, Lovecraft preferisce una certa brutalità, come per *La cosa sulla soglia*, che inizia così: "*Si, è vero: ho piazzato sei pallottole nel cranio del mio migliore amico, ma con questo racconto spero di dimostrare che non sono il suo assassino.*" Ma preferisce sempre e comunque lo stile alla banalità. E la dovizia dei suoi mezzi espressivi non cessa mai di crescere. *La transizione di Juan Romero*, racconto del 1919, comincia così: "*Su quanto accadde tra il 18 e il 19 ottobre 1894 nella miniera di Norton preferisco tacere.*" È un attacco ancora incolore e prosaico, ma ha il merito di annunciare la splendida folgorazione che apre *Inombra venuta dal tempo*, l'ultimo dei "grandi testi", scritto nel 1934: "*Dopo ventidue anni di incubo e terrore, sostenuto dalla sola convinzione che almeno in parte le mie impressioni fossero puramente immaginarie, mi rifiuto di garantire la veridicità di ciò che credo di aver scoperto in Australia occidentale nella notte tra il 17 e il 18 luglio 1935. Ho valide ragioni per sperare che la mia avventura appartenga al regno delle allucinazioni; nondimeno, essa fu caratterizzata da un realismo talmente vivido e orripilante che, talvolta, qualunque speranza mi sembra impossibile.*"

La cosa strabiliante è che, dopo un attacco simile, Lovecraft riesca comunque a mantenere il racconto su un piano di esaltazione crescente. Ma, e su questo concordano anche i suoi detrattori più accaniti, Lovecraft attinge a una riserva di immaginazione apparentemente inestinguibile. Viceversa, a non reggere il colpo sono i suoi personaggi. E questo è l'unico vero difetto del suo metodo di attacco brutale. Leggendo i suoi racconti viene spesso da chiedersi come mai i protagonisti impieghino così tanto tempo a riconoscere la natura dell'orrore che li minaccia. Danno l'impressione di essere piuttosto ottusi. Si tratta di un problema apparentemente insolubile, poiché, d'altro canto, se essi capissero ciò che sta per succedere, niente potrebbe im-

pedirgli di scappare in preda a un terrore cieco. Cosa che però deve accadere solo alla fine del racconto.

Lovecraft aveva una soluzione? Può darsi. Si può immaginare che i suoi personaggi, pur essendo pienamente coscienti dell'orripilante realtà che hanno di fronte, decidano comunque di affrontarla. Questo tipo di coraggio virile era sicuramente troppo lontano dal temperamento di Lovecraft perché si soffermasse a descriverlo. Graham Masterton e Lin Carter hanno fatto dei tentativi in questo senso, a dire il vero assai poco convincenti. Ma l'ipotesi sembra comunque degna di esser presa in considerazione, magari immaginando un romanzo di avventure misteriose dove eroi solitari e tenaci come quelli di John Buchan si trovino ad affrontare l'universo terrificante e meraviglioso di Howard Phillips Lovecraft.

Pronunciate senza esitare il grande No alla vita

Un odio assoluto per il mondo in generale, aggravato da un disgusto particolare per il mondo moderno. Ecco riassunto l'atteggiamento di Lovecraft.

Molti scrittori hanno consacrato le proprie opere alla descrizione delle ragioni di tale legittimo disgusto. Lovecraft no. In lui l'odio per la vita preesiste rispetto alla letteratura. Quindi non ha motivo di ribadirlo. Il rifiuto di ogni forma di realismo costituisce per Lovecraft una condizione preliminare all'ingresso nel suo universo. Volendolo considerare come scrittore non in rapporto ai temi che affronta bensì in rapporto a quelli che trascura, non si può fare a meno di riconoscere che Lovecraft occupa una posizione a sé stante. In tutta la sua opera non si trova infatti la minima allusione a due realtà cui in genere, in letteratura come altrove, si accorda un'enorme importanza: il sesso e il denaro. Lovecraft le ignora; scrive come se queste cose non esistessero. Al punto che, quando in un racconto compare un personaggio femminile (il che accade solo due volte in tutto), si prova una strana sensazione di stravaganza, come se l'autore si fosse messo in testa di punto in bianco di descrivere un giapponese.

Di fronte a un'esclusione così radicale, alcuni critici hanno ovviamente stabilito che la sua opera è infarcita di simboli sessuali particolarmente audaci. Altri individui di pari calibro intellettuale hanno formulato una diagnosi di "omosessualità latente". Ipotesi prive di qualsiasi riscontro, sia nel carteggio sia nelle testimonianze biografiche. Frottola l'una, frottola l'altra. In una lettera al giovane Belknap Long a proposito del *Tom Jones* di Fielding, che Lovecraft considera (purtroppo a buon diritto) come un pilastro del realismo e quindi della mediocrità, egli si esprime con estrema chiarezza su tali questioni: *"In una parola, ragazzo mio, io considero questo genere di testi né più né meno che una indiscreta ricerca di ciò che c'è di infimo nella vita dell'uomo, la registrazione servile di vicende volgari operata con la rozzezza di sentimenti di un portinaio o di un barcaiolo. I cosiddetti misteri del sesso sono alla portata di chiunque, basta passare mezz'ora in un campo o in un'aia e vedere come si accoppiano le bestie. Quando io guardo l'uomo, invece, guardo le caratteristiche che lo elevano dal rango di bestia e che, appunto, lo rendono essere umano; osservo le qualità che danno alle sue azioni simmetria e bellezza creatrice. Lungi da me la pretesa di vedergli attribuiti moventi e pensieri falsi e pomposi, alla maniera vittoriana: piuttosto io desidero veder considerato con equilibrio e lucidità il suo comportamento,*

mettendo l'accento sulle qualità che gli sono proprie e senza che vengano stupidamente messe in risalto le particolarità bestiali che ha in comune con il primo verro o caprone che gli capita attorno." Alla fine di questa lunga tirata, Lovecraft conclude con una formula senza appello: *"Io credo che il realismo non sia mai bello."* È chiaro che ci troviamo di fronte non a un'autocensura provocata da oscuri motivi psicologici bensì a una concezione estetica asserita con grande convinzione.

Se Lovecraft torna così spesso sulla propria ostilità nei confronti di qualsiasi forma di erotismo nelle arti, è perché i suoi corrispondenti (perlopiù giovani, talvolta addirittura adolescenti) gli pongono regolarmente questa domanda: è proprio sicuro che le descrizioni erotiche o pornografiche non possano avere nessun interesse letterario? Lovecraft riesamina ogni volta il problema con grande buona volontà, ma la risposta non cambierà mai: no, assolutamente nessun interesse. Per quanto lo riguarda, Lovecraft ha acquisito una conoscenza completa sull'argomento già prima di compiere diciott'anni, grazie alla lettura dei testi di medicina dello zio. Dopo di che, precisa Lovecraft, *"qualunque curiosità era diventata praticamente impossibile, l'argomento nel suo insieme aveva assunto il carattere dei noiosi dettagli della biologia animale, totalmente privi d'interesse per chi, come me, fosse orientato dai propri gusti verso i giardini delle fate e le città d'oro avvolte nella maestà dei tramonti esotici"*.

Si potrebbe essere tentati di non prendere sul serio questa dichiarazione, ovvero di subodorare nell'atteggiamento di Lovecraft qualche oscura reticenza di ordine morale. Sarebbe un grosso sbaglio. Lovecraft conosce perfettamente le inibizioni vittoriane, le conosce tanto bene da condividerle e spesso esaltarle. Ma tutto ciò si colloca su un altro piano, che Lovecraft non manca mai di distinguere da quello della pura creazione artistica. Il suo pensiero su questo argomento è complesso e preciso. E se nella sua opera rifiuta ogni allusione di natura sessuale, è innanzitutto perché sente che tali allusioni non possono trovare spazio nel suo universo estetico. In ogni caso gli avvenimenti gli hanno dato ampiamente ragione su questo punto. Alcuni autori hanno tentato infatti di introdurre elementi erotici nella trama di una storia a dominante lovecraftiana, e il risultato è stato un fiasco assoluto. I tentativi di Colin Wilson, in particolare, vanno dritti verso la catastrofe: si ha la netta sensazione di trovarsi di fronte a una serie di fattori titillanti aggiunti con l'unico scopo di raggranellare qualche lettore supplementare. E in effetti non poteva essere altrimenti.

Gli scritti di HPL hanno una sola aspirazione: mettere il lettore in uno stato di *fascinatione*. Gli unici sentimenti umani di cui Lovecraft vuol sentir parlare sono la meraviglia e lo spavento, e infatti egli costruisce il proprio universo su di essi e solo su di essi. È chiaramente un limite, però consapevole e deliberato. E non esiste creazione autentica senza un minimo di accecamento volontario.

Per ben comprendere l'origine dell'antierotismo di Lovecraft, può essere d'aiuto ricordare come la sua epoca fosse caratterizzata dalla volontà di liberarsi dai "pudori vittoriani": è proprio tra gli anni '20 e '30, infatti, che il vezzo di infilare un'oscenità dietro l'altra aspira a diventare il marchio dell'autentica immaginazione creativa. È quindi naturale che anche i giovani corrispondenti di Lovecraft subissero questo con-

dizionamento: ecco allora perché lo interpellano con insistenza sull'argomento. E lui risponde. Con sincerità. All'epoca in cui Lovecraft scriveva, dunque, si cominciava a trovare interessante spiattellare testimonianze su varie esperienze sessuali, ovvero, in altre parole, affrontare l'argomento "apertamente e in tutta franchezza". Un simile atteggiamento franco e disinvolto non veniva ancora usato per le questioni di denaro, le transazioni borsistiche, la gestione del patrimonio immobiliare ecc. Quando si affrontavano questi argomenti c'era ancora l'abitudine di situarli in qualche modo in una prospettiva sociologica o morale. La vera e propria liberazione in questo campo si è prodotta solo negli anni '60. È senza dubbio per questo che nessuno dei corrispondenti di Lovecraft ha mai ritenuto opportuno chiedergli come mai nei suoi racconti il denaro, esattamente come il sesso, non rivesta il minimo ruolo mai neanche la minima allusione alla situazione finanziaria dei suoi personaggi. Anche qui, per Lovecraft la cosa non ha nessun interesse.

Con tali premesse, il fatto che Lovecraft non provasse la minima simpatia per Freud, il grande psicologo dell'era capitalista, non è certo sorprendente. Quest'universo di "transazioni" e di "transfert", che dà al lettore l'impressione di essere capitato per sbaglio in un consiglio di amministrazione, non aveva niente che potesse sedurlo. Ma al di là di quell'avversione per la psicanalisi che sarebbe diventata comune a molti artisti, Lovecraft aveva qualche piccolo motivo supplementare per disistimare il "ciarlatano viennese". Freud, infatti, si permette di parlare di sogni, e addirittura ne fa il fulcro della propria disciplina. Ma quella dei sogni è una materia che Lovecraft conosce bene, tanto da considerarla una specie di riserva personale. In effetti ben pochi scrittori hanno utilizzato i propri sogni con una sistematicità pari alla sua: Lovecraft raccoglie i propri sogni, li classifica; talvolta lo entusiasmano al punto che ne trascrive di slancio l'intreccio prima ancora di svegliarsi del tutto (è il caso di *Nyarlatheptep*); talvolta ne memorizza solo alcuni elementi, per inserirli in una nuova trama; e comunque li prende sempre molto sul serio. Alla luce di tutto ciò dobbiamo quindi dedurre che Lovecraft, limitandosi a insultarlo solo due o tre volte nel carteggio, nei confronti di Freud si sia mostrato relativamente misurato; in realtà, a parte gli insulti, non riteneva di avere molto altro da dire sulla psicanalisi, anche perché era convinto che fosse una moda che presto si sarebbe sgonfiata da sola. Tuttavia trovò il tempo di inquadrarne l'essenziale riassumendo la teoria freudiana con queste due parole: "simbolismo puerile". Si potrebbero scrivere centinaia di pagine sull'argomento, ma sarebbe difficile trovare una formula più indovinata.

Lovecraft, in realtà, non ha un atteggiamento da *romanziero*. Più o meno tutti i romanzieri si ritengono in dovere di fornire al lettore un'immagine esaustiva della vita. Credono che la propria missione sia quella di "illuminare" in maniera nuova e speciale; ma sui fatti in sé di questa illuminazione non hanno scelta. Sesso, denaro, religione, tecnologia, ideologia, suddivisione della ricchezza... un buon romanziero non può ignorare nulla di tutto ciò. E tutto ciò deve trovare posto in una visione coerente del mondo. L'obiettivo, com'è evidente, è pressoché irraggiungibile, e il risultato è quasi sempre deludente. Proprio uno sporco mestiere, quello del romanziero. In maniera più oscura e più sgradevole, il romanziero, trattando la vita in generale, si ritrova necessariamente compromesso con essa. Lovecraft invece non ha questo problema. La pur

giusta obiezione circa il ruolo importante rivestito nell'esistenza umana da quei dettagli di "biologia animale" che tanto lo annoiavano non lo avrebbe scalfito; tantomeno l'idea che da quei dettagli dipenda la sopravvivenza della specie. A Lovecraft la sopravvivenza della specie non interessava. "Perché preoccuparsi tanto dell'avvenire di un mondo condannato?" come rispose Oppenheimer, padre della bomba atomica, a un giornalista che lo intervistava sulle conseguenze a lungo termine del progresso tecnologico.

Poco interessato a creare un'immagine coerente o accettabile del mondo, Lovecraft non ha nessuna ragione di fare concessioni alla vita, così come ai fantasmi dell'altro mondo. Tutto ciò che gli sembrava poco interessante, o di qualità artistica inferiore, lui sceglieva deliberatamente di ignorarlo. E questa limitazione gli dà forza, e statura. Il partito preso della *limitazione creativa* non ha niente a che vedere, ripetiamolo, con "pose" ideologiche. Quando Lovecraft manifesta disprezzo per le "finzioni vittoriane", per i romanzi edificanti che attribuiscono alle azioni umane moventi falsi e pomposi, è assolutamente sincero. Neanche Sade gli sarebbe piaciuto: posa ideologica anche lui. Tentativo di far rientrare la realtà in uno schema prestabilito. Paccottiglia. Lovecraft, invece, non cerca di ridipingere con un colore diverso gli elementi della realtà che non gli piacciono: si limita a ignorarli, con fermezza.

Si giustificherà in maniera molto sbrigativa in una delle sue lettere: *"Nell'arte non serve a nulla tener conto del caos dell'universo, poiché tale caos è talmente assoluto che mai nessun testo potrebbe darne la benché minima idea, l'unica vera immagine che riesco a concepire della struttura della vita e della forza cosmica è quella di un ammasso di semplici punti disposti a spirale e privi di direzione precisa."* Ma non si può comprendere appieno il punto di vista di Lovecraft se si considera questa limitazione volontaria unicamente come partito preso filosofico, cioè senza vedere che si tratta altresì di un *imperativo tecnico*. È vero: alcuni moventi umani non trovano posto nella sua opera; ma in letteratura, come in architettura, una delle prime scelte da compiere è quella tra materiali da impiegare e materiali da tralasciare.

Allora vedrete una possente cattedrale

Si può opportunamente paragonare il romanzo tradizionale a una vecchia camera d'aria che si sgonfia nell'acqua. Si assiste a uno svuotamento generalizzato e debolissimo, come una specie di suppurazione di umori, che alla fine produce solo un confuso e arbitrario nulla.

Lovecraft, invece, piazza energicamente la mano su certi punti della camera d'aria (il sesso, il denaro...) da cui non vuol vedere affiorare niente. È la tecnica della *costrizione*. Che ottiene, nei punti scelti da lui, un getto potente, una straordinaria efflorescenza di immagini.

Quando si leggono per la prima volta i racconti di Lovecraft, a scatenare l'impressione più intensa sono probabilmente le descrizioni architettoniche di *L'ombra venuta dal tempo* e *Alle Montagne della Follia*. Qui più che altrove ci sentiamo al cospetto di un nuovo mondo. La paura stessa scompare. Ogni sentimento umano scompare, tranne la fascinazione, isolata per la prima volta con tanta purezza.

Eppure, nelle fondamenta delle gigantesche cittadelle immaginate da HPL si celano creature da incubo. Noi lo sappiamo, ma abbiamo la tendenza a dimenticarlo seguendo l'esempio dei suoi eroi, che camminano come in sogno verso un destino catastrofico, trascinati dalla pura frenesia estetica.

La lettura di queste descrizioni dapprima stimola e poi scoraggia ogni tentativo di adattamento visivo (pittorico o cinematografico che sia). Dalla coscienza affiorano alcune immagini, ma nessuna sembra abbastanza sublime, abbastanza smisurata: nessuna arriva all'altezza del sogno. Quanto agli adattamenti architettonici propriamente detti, fino ad oggi non è stato ancora tentato nulla. Non è azzardato supporre che qualche giovane, uscito pieno di entusiasmo dalla lettura dei racconti di Lovecraft, si sia sentito spinto a intraprendere lo studio dell'architettura. Con ogni probabilità avrà provato una cocente delusione. L'insipida e piatta funzionalità dell'architettura moderna, l'accanimento con cui essa adotta forme semplici e povere e utilizza materiali freddi e banali, sono troppo smaccati per essere dovuti al caso. E nessuno, quantomeno non prima di qualche generazione, sarà in grado di ricostruire le merlettature fiabesche del palazzo di Irem.

Le architetture si scoprono progressivamente e sotto diverse angolazioni, *muovendosi al loro interno*: elemento che non potrà mai essere reso da un dipinto, e nemmeno da un film; ed elemento che, in maniera strabiliante, Howard Phillips Lovecraft è riuscito a ricreare nei suoi racconti. Architetto nato, Lovecraft è assai poco pittore; i suoi colori non sono veri e propri colori: sono piuttosto atmosfere, o meglio ancora luci, luci la cui sola funzione è quella di valorizzare le architetture che descrive. Lovecraft ha una particolare predilezione per i chiarori smorti di una luna sempre gibbosa e calante; tuttavia non disdegna l'esplosione sanguigna e paonazza di un tramonto romantico, o la limpidezza cristallina di un azzurro inaccessibile.

Le strutture ciclopiche e demenziali immaginate da HPL producono nello spirito un'esplosione violenta e definitiva, addirittura più violenta, paradossalmente, di quella provocata dalle magnifiche fantasie architettoniche di Piranesi o di Monsù Desiderio. Abbiamo la sensazione di aver già visitato, in sogno, queste città gigantesche. In realtà Lovecraft si limita a trascrivere, meglio che può, i propri sogni. E infatti noi, davanti a un'architettura particolarmente fantastica, ci sorprendiamo a trovarla "terribilmente lovecraftiana". Il primo motivo del successo dello scrittore risulta evidente scorrendo il suo carteggio. Howard Phillips Lovecraft faceva parte di quegli uomini, tutt'altro che numerosi, che di fronte a una bella architettura cadono in una sorta di estasi estetica. Nelle sue descrizioni di un'alba sui campanili di Providence o del labirinto di scale nelle stradine di Marblehead, Lovecraft perde ogni senso della misura. Gli aggettivi e i punti esclamativi si moltiplicano, gli tornano in mente filastrocche di fiabe, il petto gli si gonfia di entusiasmo, nella sua mente scorrono freneticamente immagini su immagini, e lui piomba in un vero e proprio delirio estatico. Ecco, per esempio, come Lovecraft descrive alla zia le sue prime impressioni di New York:

"Ammirando quella prospettiva mi sono sentito quasi svenire di frenesia estetica - quell'atmosfera vespertina con le innumerevoli luci dei grattacieli, i riflessi sfavillanti e i fanali dei battelli che scivolavano sull'acqua a sinistra la scintillante Statua della Libertà e a destra il lucido arco del Ponte di Brooklyn. Era qualcosa di ancor più

possente dei sogni della leggenda del Vecchio Mondo - una costellazione di una maestà infernale - un poema tra le fiamme di Babilonia! (...) Tutto ciò si aggiungeva alle luci bizzarre e ai bizzarri rumori del porto, dove il traffico del mondo intero raggiunge il proprio apogeo. Sirene da nebbia, campane di battelli, in lontananza il cigolio degli argani... visioni delle rive remote dell'India, dove uccelli dal piumaggio scintillante cantano inebriati dall'incenso di strane pagode circondate da giardini, dove cammellieri dalle tuniche chiassose barattano i propri miseri beni davanti a taverne di legno di sandalo da cui si affacciano marinai dalla voce grave e i cui occhi riflettono tutto il mistero del mare. Sete e spezie, ornamenti minuziosamente cesellati nell'oro del Bengala, idoli ed elefanti bizzarramente intagliati nella giada e nella corniola. Ah, Dio mio, fa' ch'io riesca a esprimere la magia di questa scena!"

Allo stesso modo, davanti ai tetti a padiglione di Salem, Lovecraft vedrà scaturire all'improvviso processioni di puritani dall'aria fosca, vestiti di nero e con in testa strani cappelli conici, che trascinano verso il boia una vecchia donna urlante.

Lovecraft sognò per tutta la vita un viaggio in Europa che non avrebbe mai avuto la possibilità economica di permettersi. Eppure, se mai in America era nato un uomo capace di apprezzare i tesori architettonici del Vecchio Mondo, quell'uomo era proprio lui. Quando parla di "svenire di frenesia estetica", Lovecraft non esagera. Ed è estremamente serio quando dichiara a Kleiner che l'uomo è simile al polipo del corallo - che il suo solo destino è "costruire grandi edifici, magnifici, sontuosi, affinché la luna possa rischiararli dopo la sua morte".

I problemi economici impediranno a Lovecraft di lasciare l'America - riuscirà a stento a lasciare il New England. Ma, tenuto conto della violenza delle sue reazioni davanti a Kingsport o a Marblehead, viene da domandarsi come avrebbe potuto sentirsi trovandosi davanti a Salamanca o a Notre Dame di Chartres.

Perché l'architettura di sogno che Lovecraft ci descrive è, come quella delle grandi cattedrali gotiche o barocche, un'architettura totale. L'armonia eroica dei piani e dei volumi si fa sentire con violenza; ma ci sono anche i minareti, le guglie, i ponti a strapiombo su abissi senza fondo: ornature di un'esuberanza resa ancor più violenta dal contrasto con le gigantesche superfici di pietra liscia e nuda cui in genere si accompagnano. Bassorilievi e altorilievi e affreschi decorano volte titaniche che, di piano inclinato in piano inclinato, conducono fino alle viscere della terra. Molti raffigurano la grandezza e la decadenza di una razza; altri, più semplici e geometrici, sembrano suggerire inquietanti squarci di visioni mistiche. Come quella delle grandi cattedrali, come quella dei templi indù, l'architettura di H. P. Lovecraft è molto più di un matematico gioco di volumi. Essa è completamente intrisa dell'idea di una drammaturgia essenziale, di una drammaturgia mitica che contagia del proprio senso l'edificio. Che teatralizza anche lo spazio più angusto, utilizza le risorse congiunte delle varie arti plastiche, trae profitto dalla magia degli effetti di luce. È un'architettura viva, poiché riposa su un concetto vivo ed emozionale del mondo. In altre parole, è un'architettura sacra.

"Il sentore di abbandono e di morte era opprimente, e il tanfo di pesce quasi intollerabile."

Il mondo puzza. Un tanfo misto di cadaveri e pesce. Sensazione di disfatta, orrenda degenerazione. Il mondo puzza. Non ci sono fantasmi sotto la luna tumescente; non ci sono che cadaveri disfatti, enfi e neri, prossimi a squarciarsi in un'esplosione di vomito pestilenziale. Non parliamo di toccare. Toccare gli esseri, le entità viventi, è un'esperienza empia e ripugnante. La loro pelle gonfia di edemi schifosi genera umori putrefatti. I loro tentacoli succhiatori e i loro organi di presa e masticazione sono una minaccia costante. Gli esseri, e il loro orrendo vigore fisico. Un ribollire amorfo e nauseabondo, una fetida Nemese di chimere mezzo abortite; una bestemmia.

La vista ci porta talvolta il terrore e talvolta meravigliosi scorci di un'architettura di fiaba. Ma purtroppo i nostri sensi sono cinque. E gli altri quattro si combinano per confermarci che l'universo è una cosa francamente *disgustosa*.

Si è spesso ipotizzato che i personaggi di Lovecraft, molto difficili da distinguere gli uni dagli altri - specialmente quelli dei "grandi testi" -, costituiscano altrettante proiezioni dello stesso Lovecraft. Certo. Purché si riconosca al termine "proiezione" il suo senso di amplificazione. I personaggi di Lovecraft sono proiezioni della sua personalità più o meno come una superficie piana può essere la proiezione ortogonale di un volume. In effetti se ne riconosce la forma generale. Studenti o professori di un'università del New England (preferibilmente la Miskatonic University); specializzati in antropologia o in folklore, talvolta in economia politica o in geometria non euclidea; di indole discreta e riservata, e dal volto oblungo ed emaciato; per carattere o per lavoro sono inclini ai piaceri dello spirito. È una specie di schema, un *ritratto-robot*; e non ci sarà dato sapere altro. Lovecraft non ha optato subito per l'adozione di personaggi intercambiabili e *piatti*. Nei suoi racconti giovanili si sforza di dipingere ogni volta un narratore diverso con una specifica estrazione sociale, una storia personale, una psicologia... Talvolta questo narratore è un poeta, o un uomo animato da sentimenti poetici. Una vena quasi realistica che è stata responsabile dei più indiscussi fiaschi di Lovecraft.

Fu soltanto in seguito, e gradualmente, che Lovecraft cominciò a riconoscere l' inutilità di qualsiasi psicologia differenziata. I suoi personaggi non ne hanno alcun bisogno: gli basta e avanza un equipaggiamento sensoriale in buone condizioni di funzionamento. Il loro unico compito, infatti, è quello di *percepire*.

Potremmo anche dire che la deliberata piattezza dei personaggi di Lovecraft contribuisce a rinforzare il potere di persuasione del suo universo. Ogni tratto psicologico troppo accentuato contribuirebbe a distorcere la loro testimonianza, a offuscarne un po' la trasparenza; usciremmo dal campo del terrore materiale per entrare in quello del terrore psichico. E l'intento di Lovecraft è quello di descrivere realtà ripugnanti, non psicosi.

Ciò non toglie che i suoi eroi si sacrificino comunque al marchio stilistico prediletto dagli scrittori del fantastico, quello che consiste nell'affermare che il loro rac-

conto potrebbe essere un semplice incubo, frutto di un'immaginazione infervorata dalla lettura di testi malsani. Niente di grave, tanto non ci crediamo nemmeno per un istante. Aggrediti da percezioni abominevoli, i personaggi di Lovecraft agiscono da osservatori muti, immobili, totalmente impotenti, paralizzati. Vorrebbero scappare, o sprofondare nel torpore di un provvidenziale svenimento. Niente da fare. Rimarranno inchiodati lì dove sono, mentre intorno a loro l'incubo prende forma. E le percezioni visive, uditive, olfattive, tattili si moltiplicano e si dispiegano in un crescendo raccapricciante. La letteratura di Lovecraft dà un significato preciso e allarmante alla celebre parola d'ordine "scatenamento di tutti i sensi". Poche persone, infatti, troverebbero schifoso e ripugnante l'odore del varecchi - tranne, senza dubbio, i lettori di *L'ombra su Insmouth*. Allo stesso modo è difficile per chi abbia letto HPL osservare in tutta tranquillità un batrace. Tutto ciò rende la lettura intensiva dei suoi racconti un'esperienza letteralmente snervante.

Trasformare le percezioni ordinarie della vita in una fonte illimitata di incubi: ecco l'audace scommessa di tutti gli autori di narrativa fantastica. Lovecraft vi riesce alla perfezione, dando alle sue descrizioni un tocco di degenerazione purulenta che appartiene solo a lui. Terminando la lettura dei suoi racconti sappiamo di lasciarci alle spalle quei meticci dementi e semiamorfi che li popolano, quegli umanoidi dall'andatura sghemba, dalla pelle scagliosa e fetida, dalle narici schiacciate e frementi, dalla respirazione sibilante; ma sappiamo anche che, presto o tardi, essi torneranno comunque nella nostra vita.

Nell'universo lovecraftiano hanno un posto tutto speciale le percezioni uditive. HPL non era un appassionato di musica, e le sue preferenze in materia si fermavano alle operette di Gilbert e Sullivan; ma nella scrittura dei suoi racconti dimostra di avere un orecchio insidiosamente fine. Quando un personaggio, nel poggiare le mani sul tavolo davanti a voi emette una sorta di *fioco risucchio melmoso*, sapete immediatamente di trovarvi in un racconto di Lovecraft; lo stesso accade quando percepite nella sua risata una sfumatura chioccia, o un bizzarro stridio d'insetto. La precisione maniacale con cui Lovecraft organizza la *colonna sonora* dei propri racconti è per molti lettori una delle ragioni principali della riuscita di quelli più raccapriccianti. Non mi riferisco unicamente a *La musica di Erich Zann*, dove, eccezionalmente, è la musica in sé a provocare il terrore cosmico; bensì a tutti gli altri dove, alternando sapientemente percezioni visive e uditive, e talvolta combinandole per poi, bizzarramente, scinderle in un sol colpo, Lovecraft provoca i nostri nervi fin quasi al collasso.

Ecco per esempio una descrizione tratta da *Sotto le piramidi*, racconto minore scritto su commissione del prestidigitatore Harry Houdini, che tuttavia contiene alcuni dei più incisivi scatenamenti verbali di Howard Phillips Lovecraft:

"D'improvviso la nostra attenzione venne attratta da qualcosa che aveva colpito il mio udito prima che ne avessi preso effettivamente coscienza: da un luogo situato ancor più in basso, nelle viscere della terra, provenivano certi suoni cadenzati e precisi che non rassomigliavano a nulla di quanto avessi udito fin lì. Istintivamente capii che erano antichissimi. Erano prodotti da un gruppo di strumenti che le mie conoscenze dell'egittologia mi consentivano di identificare: flauto, sambuca, sistro e tim-

pano. Il ritmo di quella musica mi comunicò una sensazione di orrore ben più potente di tutti gli obbrobri del mondo, un orrore stranamente distaccato dalla mia persona e simile a una sorta di pietà per il nostro pianeta, capace di ospitare nelle proprie viscere tante mostruosità. I suoni crebbero di volume, e sentii che si avvicinavano. Che tutti gli dèi dell'Universo si uniscano per evitarmi di udire un'altra volta qualcosa di simile! Cominciai a percepire lo scalpaccio morboso ed echeggiante di quelle creature in movimento, ha cosa orrenda era che passi così difforni potessero avanzare con una compattezza così perfetta. Le mostruosità venute dal più profondo della terra dovevano essersi esercitate per migliaia di anni per sfilare in quella maniera. Marciano, strisciando, claudicando, trascinandosi, saltellando, tutto al suono orribilmente disarmonico di quegli strumenti infernali. Fu allora che cominciai a tremare... "

Questo passaggio non corrisponde a un culmine narrativo. Anzi, si può dire che a questo punto nel racconto non è ancora successo niente. Si avvicineranno sempre di più, le cose che claudicano, strisciano, saltellano. E infine riuscirete a vederle. In seguito, certe sere, quando tutto si addormenta, avrete la sensazione di percepire lo "scalpaccio morboso ed echeggiante di creature in movimento". Non sorprendetevi. Lo scopo era proprio questo.

Traceranno lo schema di un delirio integrale

"Dagli angoli interni della testa si dipartono cinque tubi rossastri che terminano in protuberanze dello stesso colore; queste ultime, se premute, si aprono su altrettanti orifizi a forma di campana muniti di sporgenze bianche simili a denti aguzzi, probabilmente facenti funzione di bocche. Quando abbiamo scoperto gli esemplari, tutti questi tubi, ciglia e punte della testa erano ripiegati. Flessibilità sorprendente malgrado la natura assai coriacea del tessuto.

Nella parte bassa del torso, controparte rudimentale della testa e delle sue appendici: pseudo-collo bulboso sprovvisto di orecchie ma con un dispositivo verdastrò a cinque punte, braccia muscolose e dure, lunghe quattro piedi: sette pollici di diametro alla base, due pollici all'estremità. A ogni estremità è attaccata una membrana triangolare di otto pollici di lunghezza e sei piedi di larghezza. Trattasi di quella sorta di pinne che hanno lasciato le proprie impronte su una roccia vecchia all'incirca mille milioni di anni. Dagli angoli interni del dispositivo verdastrò a cinque punte emergono tubi rossastri lunghi due piedi, con un diametro di tre pollici alla base e di un pollice all'estremità, terminanti con un piccolo orifizio. Suddette parti dure come cuoio ma molto flessibili, le braccia munite di pinne utilizzate sicuramente per spostamento su terra o in acqua. Diverse appendici nella parte bassa del torso ripiegate esattamente come quelle della testa. "

La descrizione dei "Grandi Antichi" in *Alle Montagne della Follia*, da cui è tratto questo passaggio, è un classico. Se c'è un registro che non ci si aspetterebbe di trovare in un racconto fantastico, è proprio quello del verbale autoptico. A parte Lautréamont, che ricopia un'enciclopedia del comportamento animale, da questo punto di vista è difficile immaginare quale predecessore trovare a Lovecraft, che certamente non aveva mai sentito parlare dei *Canti di Maldoror*. Sicché questa scoperta sembra deci-

samente farina del suo sacco: utilizzare il vocabolario scientifico può costituire uno stimolante eccezionale per l'immaginazione poetica. Il contenuto minuzioso nei dettagli e ricco di rimandi teorici, tipico delle enciclopedie, può produrre un effetto delirante e ipnotico.

Alle Montagne della Follia costituisce uno dei più begli esempi di questa precisione onirica. In un tripudio di indicazioni topografiche, ogni scena del dramma è localizzata con estrema precisione tramite latitudine e longitudine. Si potrebbero tranquillamente seguire le peregrinazioni dei personaggi su una carta dell'Antartico. Gli eroi di questo lungo racconto fanno parte di una équipe scientifica, il che permette un'interessante variazione dei punti di vista: le descrizioni di Lake saranno improntate alla fisiologia animale, quelle di Peabody alla geologia... HPL si concede persino il lusso di inserire nella squadra uno studente appassionato di letteratura fantastica, che cita continuamente passi dell'*Arthur Gordon Pym*. Lovecraft non ha più paura di misurarsi con Poe. Nel 1923 definiva ancora la propria produzione come "orrori gotici" e si dichiarava fedele allo "stile dei vecchi maestri, specialmente Edgar Poe". Ma adesso sa di essere su un altro piano. Introducendo a forza nel racconto fantastico il vocabolario e i concetti dei più disparati ambiti della conoscenza umana, Lovecraft ha infranto ogni classificazione. E le sue prime pubblicazioni in Francia avverranno, per ogni evenienza, in una collana di fantascienza. Un modo come un altro per dichiararlo inclassificabile. Il vocabolario clinico della fisiologia animale, e quello, più misterioso, della paleontologia (gli strati pseudo-archeani del Comandano superiore...) non sono gli unici che Lovecraft annetterà al proprio universo. Presto prenderà coscienza del fascino della terminologia linguistica. "L'individuo, dalla facies scura e dai lineamenti vagamente rettiliani, si esprimeva con elisioni sibilanti e rapide successioni di consonanti che richiamaivano oscuramente taluni dialetti protoaccadici."

L'archeologia e il folclore fanno anch'essi, e sin dall'inizio, parte del progetto. "*Dobbiamo rivedere tutte le nostre conoscenze, Wilmarth! Questi affreschi sono antecendenti di settemila anni alle più antiche necropoli sumere!*" E HPL non manca mai l'effetto quando infila nel racconto un'allusione a "certi costumi rituali particolarmente ripugnanti degli indigeni della Carolina del Nord". Ma, cosa ancor più sorprendente, non si accontenterà delle scienze umane: affronterà anche le scienze "dure", le più teoriche, le più lontane a priori dall'universo letterario.

L'ombra su Innsmouth, probabilmente il racconto più terrificante di Lovecraft, si basa interamente sull'idea di una devianza genetica "orrenda e quasi innominabile". Dopo la struttura della pelle e il modo di pronunciare le vocali, essa passa a colpire la forma generale del corpo, l'anatomia dei sistemi respiratorio e circolatorio... Il gusto per il dettaglio e la progressione drammaturgica rendono la lettura effettivamente snervante. Si noterà che qui la genetica è utilizzata non solo per il potere evocativo dei suoi termini ma anche come armatura teorica del racconto.

Nello stadio successivo, HPL si tufferà senza esitare nelle risorse fin lì inesplorate della matematica e delle scienze fisiche. Sarà il primo a intuire il potere poetico della topologia e a emozionarsi davanti ai lavori di Godei sulla non-compiutezza dei sistemi logici formali. Per permettere l'affiorare delle tenebrose entità intorno alle quali si articola il ciclo di Cthulhu occorreano sicuramente strane costruzioni assiomatiche

dalle implicazioni vagamente repellenti. "Un uomo con gli occhi da orientale ha dichiarato che il tempo e lo spazio sono relativi." Questa bizzarra sintesi dei lavori di Einstein, tratta da *Hypnos* (1922), è solo un timido preambolo allo scatenamento teorico e concettuale che troverà il proprio apogeo dieci anni dopo in *I sogni nella casa stregata*, dove si indaga sulle circostanze che avrebbero permesso a un'anziana donna del XVII secolo di "acquisire conoscenze matematiche che superano i lavori di Planck, Heisenberg, Einstein e Sitter". Gli angoli della sua casa, dove abita l'infelice Walter Gilman, manifestano particolarità sconcertanti che non si possono spiegare altrimenti che nell'ambito di una geometria non-euclidea. Posseduto dalla febbre della conoscenza, Gilman trascurerà tutte le materie che gli vengono insegnate all'università, tranne la matematica, materia in cui si dimostrerà estremamente dotato, risolvendo le equazioni rienmanniane con grande stupore del professor Upham. Questi *"apprezza soprattutto la sua dimostrazione degli stretti legami tra le matematiche trascendentali e certe scienze magiche di un'antichità quasi inconcepibile che testimoniano una conoscenza del cosmo ben superiore alla nostra"*. Lovecraft annette a questo passaggio le equazioni della meccanica quantistica (appena scoperta all'epoca in cui scrive), che qualifica immediatamente come "empie e paradossali", e Walter Gilman morirà con il cuore divorato da un ratto che, come suggerisce il racconto, proviene da regioni del cosmo "del tutto estranee al nostro continuum spaziotemporale".

Nei suoi ultimi racconti, Lovecraft utilizza dunque i multiformi mezzi della descrizione di un sapere totale. Un'oscura relazione sui riti propiziatori in una tribù tibetana deviarne, le sconcertanti particolarità algebriche degli spazi prehilbertiani, l'analisi della deriva genetica in una popolazione di lucertole semiamorfe del Cile, gli incantesimi osceni di un'opera di demonologia composta da un monaco francescano mezzo pazzo, il comportamento imprevedibile di una popolazione di neutrini sottoposta a un campo magnetico di intensità crescente, le orripilanti sculture, mai esposte in pubblico, di un artista decadente inglese... tutto può servire alla sua evocazione di un universo multidimensionale dove i più svariati campi del sapere convergono e si intrecciano per creare quello stato di estasi poetica che accompagna la rivelazione di verità proibite.

Le scienze, nel loro gigantesco sforzo di descrizione obiettiva del reale, gli forniranno lo strumento di demoltiplicazione visionaria che gli occorre. HPL, infatti, mira a un terrore obiettivo. Un terrore privo di qualsiasi connotazione psicologica o umana. Vuole, come egli stesso dice, creare una mitologia che "possa avere ancora un senso per le intelligenze gassose delle nebulose a spirale".

Così come Kant vuole porre le fondamenta di una morale valida "non solo per l'uomo ma per tutte le creature in grado di ragionare", Lovecraft vuole creare un fantastico capace di terrorizzare ogni creatura dotata di ragione. D'altronde Kant e Lovecraft hanno altri punti in comune; oltre la magrezza e l'amore per i dolci, va infatti segnalato il sospetto, più volte formulato nei loro confronti, che non fossero *del tutto umani*. Comunque sia, il "solitario di Königsberg" e il "recluso di Providence" sono accomunati dalla volontà eroica e paradossale di *trascendere* l'umanità.

Che si perderà nell'innominabile architettura dei tempi

Lo stile da rapporto scientifico utilizzato da HPL nei suoi ultimi racconti risponde al seguente principio: più gli avvenimenti e le entità descritte saranno mostruose e inconcepibili, più la descrizione dovrà essere precisa e clinica. Per scorticare l'innominabile occorre un bisturi.

È dunque da bandire qualsiasi forma di impressionismo. Si tratta di costruire una letteratura vertiginosa; e non c'è vertigine senza una sproporzione di scala, senza una giustapposizione di sconfinato e minuscolo, di circoscritto e infinito.

Ecco perché, in *Alle Montagne della Follia*, Lovecraft è così interessato a farci conoscere la latitudine e la longitudine di ogni singolo scenario del dramma, contemporaneamente mettendo in scena entità situate ben al di là della nostra galassia, forse addirittura al di là del nostro continuum spaziotemporale. Lovecraft vuole altresì creare una sensazione di sbilanciamento: i personaggi si spostano in ambiti ben delineati, ma vacillano sull'orlo di un baratro. Tutto questo ha il proprio esatto reciproco nell'ambito temporale. Se entità lontane svariate centinaia di milioni di anni vengono a manifestarsi nella nostra storia umana, occorre datare esattamente i momenti di tale manifestazione. Ciascuno di essi è un punto di rottura. Per permettere l'irruzione dell'indicibile.

Il narratore di *L'ombra venuta dal tempo* è un professore di economia politica, discendente di vecchie famiglie "estremamente sane" del Massachusetts. Equilibrato e prudente, nulla lo predispone alla trasformazione che si abbatte su di lui il giovedì 14 maggio 1908. Appena sveglia sente una terribile fitta di emicrania, ma va regolarmente all'università per tenere la sua brava lezione. Poi ecco l'indicibile. *"Verso le dieci e venti, mentre tenevo agli studenti del primo anno una lezione sulle diverse tendenze passate e presenti dell'economia politica, vidi danzarmi davanti agli occhi delle forme strane, e credetti di trovarmi in una sala dalle decorazioni bizzarre. Le mie parole e i miei pensieri si allontanarono bruscamente dall'argomento trattato, e gli studenti si resero conto che stava accadendo qualcosa di grave. Poi perdetti i sensi e mi accasciai sulla sedia, sprofondato in un torpore da cui nessuno riuscì a tirarmi fuori. Trascorsero cinque anni, quattro mesi e tredici giorni prima che riuscissi a recuperare l'uso normale delle mie facoltà e una visione retta del mondo."*

In realtà, il professore riprende conoscenza dopo uno svenimento di sedici ore e mezzo; ma nella sua personalità sembra essersi prodotto un sottile mutamento. Egli manifesta una sbalorditiva ignoranza nei confronti delle realtà più elementari della vita quotidiana, unita a una soprannaturale conoscenza dei fatti appartenenti al passato più remoto; e parla del futuro in termini che suscitano spavento. Talvolta la sua conversazione lascia trapelare un'ironia strana, come se conoscesse perfettamente il trucco, e lo conoscesse da un pezzo. Perfino il gioco dei suoi muscoli facciali è completamente cambiato. I familiari e gli amici manifestano per lui una ripugnanza istintiva, e la moglie finirà per chiedergli il divorzio, accusandolo di essere uno sconosciuto che "usurpa il corpo di suo marito". Effettivamente, il corpo del professor Peaslee è stato colonizzato dallo spirito di un membro della Grande Razza, stirpe di conrugosi che regnavano sulla Terra molto prima della comparsa dell'uomo e che avevano acquisito la capacità di proiettare il proprio spirito nel futuro.

La reintegrazione dello spirito di Nathaniel Wingate Peaslee nel suo involucro corporeo avverrà il 21 settembre 1913; la trasmutazione comincerà alle undici e un quarto e si compirà qualche minuto dopo mezzogiorno. Le prime parole del professore, dopo cinque anni di assenza, riprenderanno puntualmente il filo della lezione di economia politica che stava tenendo ai suoi studenti all'inizio del racconto... Bell'effetto di simmetria, costruzione del racconto perfetta.

La giustapposizione di "trecentomila anni fa" e di "alle undici e un quarto" è altrettanto tipica. Effetto di scala, effetto di vertigine. Procedimento preso in prestito, ancora una volta, dall'architettura.

Tutti i racconti fantastici si presentano come l'intersezione di entità mostruose - situate in sfere inimmaginabili e proibite con il piano della nostra esistenza ordinaria. In Lovecraft, il tracciato dell'intersezione è preciso e saldo: si infittisce e complica con il procedere del racconto; ed è questa precisione narrativa a provocare la nostra adesione all'inconcepibile. Talvolta, HPL utilizzerà diversi tracciati convergenti, come in *Il richiamo di Cthulhu*, che sbalordisce e impressiona per la ricchezza della sua struttura. Dopo una notte piena di incubi, un giovane scultore decadente plasma una statuetta particolarmente orripilante. In quest'opera il professor Angeli riconosce una copia di quella mostruosità mezza piovra e mezza uomo che, diciassette anni prima, aveva così sgradevolmente impressionato i partecipanti al congresso di archeologia di Saint Louis. L'esemplare gli era stato portato da un ispettore di polizia che l'aveva scoperto durante un'inchiesta sulla persistenza di certi riti vudù a base di sacrifici umani e mutilazioni. Un altro partecipante al congresso l'aveva accomunato all'idolo marino adorato da alcune tribù eschimesi devianti.

In seguito al decesso misterioso del professor Angeli, avvenuto dopo che era stato "urtato" da un marinaio negro nel porto di Providence, suo nipote riprende l'inchiesta.

Studia i quotidiani dell'epoca e si imbatte in un articolo del "Sidney Bulletin" che narra del naufragio di uno yacht neozelandese e della morte inspiegabile dei membri dell'equipaggio. L'unico sopravvissuto, il capitano Johansen, è uscito di senno. Il nipote del professor Angeli si reca in Norvegia per interrogarlo; Johansen è morto senza aver ritrovato il senno, e la vedova consegna al nipote di Angeli un manoscritto in cui Johansen descrive il loro incontro in mare aperto con un'entità gigantesca e infida, identica a quella raffigurata dalla statuetta. In questo racconto, la cui azione si svolge in tre continenti, HPL moltiplica i processi narrativi tesi a dare un'impressione di fredda obbiettività: articoli di giornale, verbali di polizia, atti di congressi scientifici... tutto converge fino al parossismo finale: l'incontro degli sventurati compagni del capitano norvegese con il grande Cthulhu stesso: *"Dei sei uomini che non fecero ritorno a bordo, secondo Johansen due morirono di spavento in quell'istante maledetto. Nessuno sarebbe in grado di descrivere la Cosa – non esistono parole per esprimere quell'abisso di follia e di caos, quella raccapricciante contraddizione di ogni legge della materia, dell'energia e dell'ordine cosmico."* Tra le 16 e le 16.15 nell'architettura del tempo si è aperta una breccia. E dal varco così creatosi, un'entità terrificante si è manifestata sulla nostra terra. *Ph'nglui mglw'nafh Cthulhu R'lyeh wgah'naglfhtagn!*

Il grande Cthulhu, signore delle profondità recondite. Hastur il Distruttore, colui che cammina sui venti e che non va nominato. Nyarlathotep, il caos strisciante. L'informe e stolido Azathoth, che gorgoglia e ribolle al centro di ogni infinità. Yog-Sothoth, coreggente di Azathoth e "Tutto in Uno e Uno in Tutto". Questi sono i principali elementi della mitologia lovecraftiana che tanto impressionerà i suoi successori, e che ancor oggi continua ad affascinarli. I testimoni dell'innominabile.

Contrariamente alla mitologia greco-romana e ai vari panteon magici, quasi rassicuranti nella loro chiarezza e nel loro essere *finiti*, qui non si tratta di una mitologia coerente. Le entità che Lovecraft mette in scena sono e rimangono oscure. Egli evita di precisare la suddivisione dei loro poteri e delle loro capacità. In realtà, la loro esatta natura sfugge a qualsiasi concetto umano. I testi blasfemi che li glorificano e che ne celebrano il culto lo fanno in termini confusi e contraddittori. Esse rimangono, fondamentalmente, indicibili. Noi riusciamo a percepire solo dei fugaci sprazzi della loro orripilante potenza; e gli umani che cercano di saperne di più ci rimettono inevitabilmente il senno e la vita.

Parte terza
OLOCAUSTO

Probabilmente, una volta dissipate le nebbie morbose delle avanguardie molli, il XX secolo rimarrà l'epoca d'oro della letteratura epica e fantastica. Ha già permesso l'emergere di Howard, Lovecraft e Tolkien. Tre universi radicalmente differenti. Tre colonne di una *letteratura del sogno* tanto disprezzata dalla critica quanto osannata dal pubblico.

Niente di grave, visto che la critica finisce sempre col riconoscere i propri torti; ovvero, più esattamente, i critici finiscono col morire e vengono sostituiti da altri. Così, dopo trent'anni di sprezzante silenzio, gli "intellettuali" si sono degnati di prendere in considerazione Lovecraft. La loro conclusione è che lo scrittore avesse un'immaginazione decisamente sbalorditiva (bisognava pur spiegarne il successo) ma che il suo stile sia pietoso.

Anche qui niente di grave. Se lo stile di Lovecraft è pietoso possiamo allegramente concludere che lo stile non ha, in letteratura, la minima importanza; e passare ad altro. Questo punto di vista stupido è comunque comprensibile. Va infatti detto che HPL non aderisce in alcun modo alla concezione elegante, sottile, minimalista e discreta che in genere scatena gli entusiasmi della critica. Ecco per esempio un brano tratto da *Sotto le piramidi*:

" Vidi l'orrore di ciò che l'antichità egizia aveva di più raccapricciante, e scoprii la mostruosa alleanza che aveva stretto da sempre con le tombe e i templi dei morti. Vidi processioni fantasma di sacerdoti con la testa di toro, di falco, di gatto e di ibis, che sfilavano senza fine in labirinti sotterranei e in propilei così giganteschi da rendere l'uomo simile a un insetto, offrendo sacrifici innominabili a divinità indescrivibili. Colossi di pietra marciavano nella notte infinita conducendo orde di androsfingi ghignanti fino alla riva di fiumi di buio dalle acque stagnanti. E dietro tutto ciò vidi l'indicibile perfidia della negromanzia, nera e informe, che mi cercava ingordamente e alla cieca nell'oscurità." Simili esempi di enfatica ampollosità costituiscono chiaramente uno scoglio per qualsiasi lettore istruito; va tuttavia precisato che questi passaggi eccessivi sono proprio quelli prediletti dai veri cultori di Lovecraft. In questo registro, Lovecraft non è mai stato emulato. C'è stato chi ha preso in prestito il suo modo di utilizzare i concetti matematici, di puntualizzare la topografia di ogni scenario del dramma; ci si è potuti rifare alla sua mitologia, alla sua immaginaria biblioteca demoniaca; ma mai nessuno si è azzardato a imitare questi passaggi, dove l'autore perde ogni freno stilistico, dove aggettivi e avverbi si accumulano fino all'esasperazione, dove egli si lascia sfuggire esclamazioni di puro delirio, tipo: "*No! Gli ippopotami non dovrebbero avere mani umane, né portare torce!*" E tuttavia è proprio questo il vero scopo dell'opera. Si può addirittura dire che la costruzione, spesso sottile ed elaborata, dei "grandi testi" lovecraftiani non abbia altra ragione d'esistere che quella di preparare i passaggi di esplosione stilistica. Come in *L'ombra su Innsmouth*, dove troviamo la confessione allucinante di Zadok Allen, il novantenne alcoolizzato e mezzo pazzo:

"Eh, eh, eh, eh! Adesso comincia a capire, eh? forse le sarebbe piaciuto essere al mio posto in quei giorni, quando vedevo quello che vedevo nel mare dal belvedere sul tetto di casa nostra, eh? Posso dirle che i muri hanno orecchie, e che io non mi ero mai perduto neanche una sola parola di quello che si raccontava sul Capitano Obed e sui suoi che andavano allo scoglio! Eh, eh, eh, eh! Posso dirle che una sera presi il cannocchiale di mio padre e salii fino al belvedere, e vidi lo scoglio brulicare di figure che quando sorse la luna si tuffarono in acqua. Obed e i suoi uomini erano a bordo di una scialuppa, ma le figure si tuffarono nell'acqua dalla parte opposta e non tornarono più a galla... Le sarebbe piaciuto essere un marmocchio tutto solo su un belvedere a guardare quelle figure che non erano figure umane... eh? Eh, eh, eh, eh, eh... "

A contrapporre Lovecraft ai rappresentanti del buon gusto non è solo una questione di dettagli. HPL avrebbe probabilmente considerato insoddisfacente un proprio racconto in cui non avesse avuto l'opportunità, almeno una volta nel corso della stesura, di *superare i limiti*. Convinzione corroborata *a contrario* da un giudizio che egli esprime su un collega: "Temo che Henry James sia un po' troppo prolisso, troppo delicato e troppo aduso alle sottigliezze del linguaggio per poter realmente descrivere un orrore selvaggio e devastante." Fatto tanto più sorprendente in quanto Lovecraft è stato per tutta la vita il prototipo del gentiluomo discreto, riservato e ammodo. Non certo il tipo che snocciola oscenità o che dà in escandescenze in pubblico. Nessuno l'ha mai visto andare in collera; né piangere, né ridere. Una vita ridotta al minimo, da cui ogni forza vitale è stata drenata verso la letteratura e il sogno. Una vita esemplare.

Anti-biografia

Howard Phillips Lovecraft costituisce un esempio per chiunque desideri fallire nella vita e, eventualmente, riuscire nell'arte. Anche se su quest'ultimo punto il risultato non è garantito. A forza di praticare una politica di totale disimpegno di fronte alle realtà vitali, si rischia infatti di sprofondare in un'apatia completa, e di non riuscire più a scrivere; che poi è quello che è successo a Lovecraft, più volte. Un altro pericolo è il suicidio, con il quale conviene imparare a trattare, come ha fatto Lovecraft, che per molti anni ha tenuto sempre a portata di mano una boccetta di cianuro. Accorgimento che può rivelarsi estremamente utile, a condizione di tener duro. Lovecraft riuscì a tener duro, non senza qualche difficoltà.

Innanzitutto, i soldi. Sotto questo aspetto, HPL rappresenta il caso sconcertante dell'individuo povero e al tempo stesso disinteressato. Senza mai sprofondare nella miseria, Lovecraft si è trovato per tutta la vita in ristrettezze economiche. La sua corrispondenza rivela penosamente il suo costante dover badare al prezzo delle cose, ivi compresi i più elementari beni di consumo. Non ha mai avuto i mezzi per potersi lanciare in una spesa importante, come l'acquisto di una macchina o quel viaggio in Europa che tanto sognava. Il grosso dei suoi guadagni proveniva dai lavori di revisione e di correzione di testi. Lovecraft accettava di lavorare a tariffe estremamente basse, e addirittura gratis qualora si trattasse di amici; se una fattura non gli veniva pagata, in

genere evitava di sollecitare il debitore: non era da *gentleman* compromettersi in sordide faccende di denaro, né manifestare una preoccupazione troppo viva per i propri interessi.

Inoltre disponeva di un piccolo capitale ricevuto in eredità, capitale cui attinse per tutta la vita ma che era troppo esiguo per poter essere altro che un supporto. E, particolare straziante, va altresì notato come al momento della sua morte quel capitale fosse arrivato praticamente a zero, quasi che Lovecraft avesse vissuto esattamente il numero di anni e giorni concessigli dal suo patrimonio familiare (modestissimo) e dalla sua capacità di economizzare (grandissima). Quanto al suo lavoro di scrittore, in pratica non gli procurò mai alcun profitto. E comunque Lovecraft giudicava assai sconveniente fare della letteratura una professione. Come scrive nel carteggio, "un gentiluomo non si sforza di farsi conoscere: lascia che a farlo siano i piccoli arrampicatori egoisti". La sincerità di questa dichiarazione è ovviamente difficile da apprezzare; tuttavia, e per quanto possa apparirci come frutto di un formidabile intreccio di inibizioni, va considerata né più né meno come la rigorosa applicazione di un desueto codice di comportamento cui Lovecraft aderiva con tutte le proprie forze. Lovecraft non ha mai voluto vedersi altrimenti che come un gentiluomo di provincia, dedito alla letteratura esclusivamente per il proprio piacere e per quello di pochi amici, senza preoccuparsi dei gusti del pubblico, né dei temi alla moda, né di niente di questo genere. Nella nostra società non c'è più posto per personaggi simili: Lovecraft lo sapeva, ma rifiutava di tenerne conto. Comunque, a distinguerlo dal vero e proprio "gentiluomo di campagna" è il fatto che non possedeva niente; ma neanche di questo volle mai tenerne conto.

In un'epoca di forsennato mercantilismo è un sollievo vedere qualcuno che rifiuti così ostinatamente di "vendersi". Ecco, per esempio, la lettera di accompagnamento che, nel 1923, Lovecraft allega al primo manoscritto che spedisce ai "Weird Tales"³:
" Gentile Signore,

avendo l'abitudine di scrivere racconti bizzarri, macabri e fantastici per mio proprio divertimento, recentemente sono stato benevolmente assalito da una decina di cari amici che mi sollecitavano a sottoporre alla vostra giovane rivista alcuni miei 'orrori gotici'. Allego dunque alla presente cinque racconti scritti tra il 1917 e il 1923. I primi due sono probabilmente i migliori. Perciò, se non dovessero piacerle, può risparmiarsi il fastidio di leggere gli altri (...) Non so se le piaceranno, poiché da parte mia non mi sono mai preoccupato di inseguire i requisiti dei testi 'commerciali'. Il mio unico scopo consiste nel piacere che traggio dal creare situazioni bizzarre e atmosfere d'effetto; e l'unico lettore di cui tengo conto sono io stesso. I miei modelli sono costantemente i vecchi maestri, specialmente Edgar Poe, che sin da quando ero bambino è il mio scrittore prediletto. Se, per qualche miracolo, dovesse prendere in considerazione l'ipotesi di pubblicare i miei racconti, ho da porle un'unica condizione: che non vi si apportino tagli di alcun genere. Qualora il testo non potesse essere stampato così com'è stato scritto, ossia fino all'ultima virgola, accetterò con riconoscenza il suo rifiuto. Ma sotto questo aspetto penso di non aver nulla da teme-

re, giacché reputo assai scarse le possibilità che i miei manoscritti suscitino il suo interesse. Dagon è stato rifiutato da 'Black Mask'⁴, cui l'avevo proposto sempre su sollecitazione di amici, come nel caso dei racconti che qui allego."

Lovecraft cambierà opinione su molti punti, specialmente sulla propria devozione ai "vecchi maestri". Ma il suo atteggiamento al tempo stesso altezzoso e masochista, ferocemente anticommerciale, non cambierà: rifiuto di dattiloscivere i propri testi, invio agli editori di manoscritti sporchi e stazzonati, sistematica menzione dei rifiuti precedenti... tutto il possibile per risultare sgradito. Nessuna concessione. Anche in questo caso, gioca contro se stesso.

"Naturalmente non ho familiarità con i fenomeni amorosi, tranne per qualche lettura peraltro superficiale.

(lettera del 27 settembre 1919 a Reinhardt Kleiner)

La biografia di Lovecraft è scarna di avvenimenti. "Non succede mai niente" è uno dei ritornelli che troviamo nelle sue lettere. Ma si può dire che la sua vita, già di per sé ridotta a poco, sarebbe stata rigorosamente vuota se egli non avesse conosciuto Sonia Haft Greene.

Come Lovecraft, Sonia Haft Greene apparteneva al movimento degli "amateur journalists". Molto attivo in America negli anni Venti, questo movimento ha portato a molti scrittori isolati, situati fuori dai circuiti editoriali, la soddisfazione di veder stampata, distribuita e letta la propria produzione letteraria. L'appartenenza agli "amateur journalists" sarà l'unica attività sociale di Lovecraft; da essa deriveranno tutti i suoi amici, e anche sua moglie. Quando Sonia Haft Greene lo incontra per la prima volta, ha trentott'anni, sette più di lui. Divorziata, ha una figlia di diciassette anni. Abita a New York e si guadagna da vivere come commessa in un negozio di abbigliamento.

Pare che si innamori di lui immediatamente. Lui, invece, mantiene un atteggiamento riservato. La verità è che Lovecraft non ha alcuna esperienza in fatto di donne. È lei a dover fare il primo passo, e anche i successivi. Lo invita a cena, va a trovarlo a Providence. Infine, in una cittadina del Rhode Island chiamata Magnolia, prende l'iniziativa e lo bacia. Lovecraft arrossisce, poi sbianca. Quindi, visto che Sonia lo prende garbatamente in giro, è costretto a spiegarle che è la prima volta che qualcuno lo bacia da quando era bambino.

Questo avviene nel 1922, e Lovecraft ha trentadue anni. Lui e Sonia si sposteranno due anni dopo. Col passare dei mesi, Lovecraft sembra gradualmente sbloccarsi. Sonia Greene è una donna piena di garbo e di fascino; nonché, ed è opinione comune, straordinariamente bella. E l'inconcepibile finisce per accadere: il "vecchio gentiluomo" si innamora.

In seguito, dopo la rottura, Sonia distruggerà tutte le lettere che Lovecraft le ha scritto; non ne rimane che una, goffa e patetica testimonianza della volontà di capire

l'amore umano in qualcuno che si sente, sotto tutti gli aspetti, così lontano dall'umanità. Eccone alcuni passi:

"Cara Mrs. Greene,

l'amore reciproco di un uomo e una donna è un'esperienza dell'immaginazione che consiste nell'attribuire al proprio oggetto una certa relazione particolare con la vita esteticoemotiva di chi lo prova, e dipende da condizioni particolari che devono essere soddisfatte da tale oggetto. (...) Dopo lunghi anni di amore lentamente corrisposto arrivano l'adattamento e una intesa perfetta; i ricordi, i sogni, i delicati stimoli estetici e le abituali impressioni di bellezza diventano modificazioni permanenti grazie all'influenza che ciascuno esercita tacitamente sull'altro (...)

Vi è una differenza considerevole tra i sentimenti della giovinezza e quelli della maturità. Verso i quarant'anni, o forse anche i cinquanta, comincia a prodursi un cambiamento completo: l'amore raggiunge una profondità calma e serena, fondata su un tenero sodalizio di fronte al quale la concitazione erotica della giovinezza assume un certo aspetto di mediocrità e di avvilitamento. La giovinezza porta con sé stimoli erogeni e illusori legati al fenomeno tattile di corpi snelli e sodi, agli atteggiamenti virginali e all'iconografia dei profili estetici classici, simboleggiando una sorta di freschezza e di immaturità primaverile che sono assai belle ma che nulla hanno a che vedere con l'amore coniugale. "

Sul piano teorico queste considerazioni non sono sbagliate; solo che sembrano un po' fuori luogo. Nel senso che, nell'insieme, costituiscono una lettera d'amore piuttosto inconsueta. Comunque sia, questa ostentazione di anti-erotismo non scoraggerà Sonia. Ella si sente capace di venire a capo delle reticenze del suo bizzarro innamorato. Nelle relazioni tra esseri umani vi sono elementi assolutamente incomprensibili - concetto che trova lampante dimostrazione in questo caso. Sonia sembra aver capito perfettamente Lovecraft, la sua frigidità, le sue inibizioni, il suo rifiuto e il suo disgusto per la vita. Quanto a lui, che a trent'anni si considera un vecchio, sorprende come abbia potuto vedersi unito a questa creatura dinamica, prosperosa, piena di vita. E per di più divorziata ed ebrea - cosa che, per un conservatore antisemita come lui, avrebbe dovuto costituire un ostacolo insormontabile.

Si è ipotizzato che Lovecraft sperasse di farsi mantenere; il che non ha niente di inverosimile, anche se il seguito degli avvenimenti doveva dare una crudele smentita a questa prospettiva. In quanto scrittore, piuttosto, è probabile che Lovecraft avesse ceduto alla tentazione di "acquisire nuove esperienze" riguardo alla sessualità e al matrimonio. Infine va ricordato che era stata Sonia a prendere l'iniziativa, e che, come per ogni altra cosa della sua vita, Lovecraft non era riuscito a dire di no. Ma la spiegazione migliore rimane quella più inverosimile: Lovecraft sembra esser stato, *in un certo senso*, innamorato di Sonia, così come Sonia era innamorata di lui. E questi due esseri così diversi, ma che si amavano, vennero uniti col vincolo del matrimonio il 3 marzo 1924.

Il trauma di New York

Immediatamente dopo il matrimonio, la coppia si installa a Brooklyn, nell'appar-

tamento di Sonia. Lovecraft vi trascorrerà i due anni più sorprendenti della sua vita. Il recluso misantropo e un po' lugubre di Providence si trasforma in uomo affabile, pieno di vita, sempre pronto ad andare al ristorante o al museo. Annuncia il proprio matrimonio con lettere piene di entusiasmo: *"Due adesso sono uno. Il nome Lovecraft non appartiene più a me soltanto. Una nuova famiglia è stata fondata! E tutto questo con la prospettiva sia pur non prossima di un lavoro letterario regolare — il mio primo vero lavoro!"* I suoi corrispondenti vanno a trovarlo, sbarcano nel suo appartamento ospitale, vedono per la prima volta il loro maestro conosciuto solo per lettera. Si aspettavano un vecchio scettico, e rimangono sbalorditi scoprendo che invece è un giovane di trentaquattro anni; anche Lovecraft è sbalordito dal proprio cambiamento. Comincia addirittura a carezzare sogni di notorietà letteraria, a prendere contatti con editori, a pregustare *il successo*. Questo miracolo è firmato Sonia. Lovecraft è talmente soddisfatto da non rimpiangere nemmeno l'architettura coloniale di Providence, che riteneva indispensabile alla propria sopravvivenza. Anzi, il suo primo contatto con New York è segnato da uno stupore quasi gioioso; se ne ritrova un'eco in *Lui*, racconto ampiamente autobiografico scritto nel 1925: *"Dall'alto di un ponte avevo visto per la prima volta la città stagliarsi maestosamente sulle acque nel crepuscolo. Le sue guglie e le sue piramidi, delicate e simili a fiori, sorgevano da pozze di bruma violetta e si protendevano verso l'alto come per baloccarsi con le nubi d'oro fiammeggiante e con le prime stelle della sera. Voi, una finestra alla volta, essa si era illuminata riverberando sui flutti dove scivolavano lanterne oscillanti e dove sirene antinebbia emettevano strane armonie, e si era fatta essa stessa fantasmagorico firmamento di sogno screziato di musiche fiabesche."*

Lovecraft non fu mai così vicino alla felicità come in quell'anno 1924. La loro unione avrebbe potuto durare. Lui avrebbe potuto trovare impiego come redattore dei "Weird Tales". Avrebbe potuto... Ma tutto viene compromesso da un piccolo evento carico di conseguenze: Sonia perde il posto. Tenterà di aprire una boutique per conto proprio, ma l'affare andrà a rotoli. E Lovecraft sarà costretto a cercarsi un lavoro per mantenere se stesso e la moglie. La ricerca si rivelerà vana. Lovecraft risponderà a centinaia di inserzioni, si presenterà a centinaia di colloqui... Fiasco totale. Certo, lui non ha la minima idea della realtà che si nasconde dietro parole come dinamismo, competitività, senso commerciale, efficienza... Nondimeno, in un'economia che all'epoca era tutt'altro che in crisi, avrebbe dovuto poter trovare quantomeno un posto da impiegato subalterno... E invece no. Niente di niente. Per una persona come Lovecraft non c'è letteralmente posto nell'economia americana dell'epoca. È un mistero, e lui stesso, pur avendo piena coscienza della propria inadeguatezza e delle proprie lacune, non riesce a capacitarsene. Ecco uno stralcio della circolare che finirà per spedire a un imprecisato numero di "potenziali datori di lavoro": *"Il concetto secondo il quale una persona colta e di buona intelligenza non potrebbe acquisire rapidamente una qualsivoglia competenza in un campo leggermente al di fuori delle sue abitudini mi sembra quantomeno ingenuo; tuttavia una serie di fatti recenti mi ha dimostrato in maniera inequivocabile a qual punto sia diffusa tale superstizione. Da quando ho cominciato a cercare un lavoro per il quale so di essere perfettamente attrezzato sia per indole sia per studi svolti, ovvero da due mesi a questa parte, ho risposto a quasi cento annunci senza mai ottenere neppure la possibilità di essere a-*

scoltato in maniera soddisfacente - apparentemente perché privo di precedenti specifici in un ruolo uguale o simile a quello per cui mi candidavo. Perciò, abbandonando la trafila tradizionale, ho deciso di prendere l'iniziativa, se non altro a titolo di esperienza. " L'aspetto vagamente grottesco del tentativo (soprattutto per quanto riguarda quell'"a titolo di esperienza") non deve nascondere il fatto che Lovecraft si trovava in condizioni economiche davvero disastrose. È prostrato dall'accumularsi delle risposte negative. Nonostante la vaga consapevolezza di essere tutt'altro che in sintonia con la società dell'epoca, di sicuro non se ne aspettava un rifiuto così netto. E lo sconforto comincia a trapelare più avanti, quando dichiara di essere disposto *"adattandomi alla prassi e alle necessità, a cominciare alle condizioni più modeste e con la remunerazione ridotta che viene abitualmente riconosciuta ai principianti"*. Ma non funzionerà. Indipendentemente dalla remunerazione, la sua candidatura non interessa a nessuno. Lovecraft non è adatto a un'economia di mercato. E allora comincia a venderli i mobili di casa. Contemporaneamente, il suo atteggiamento rispetto all'ambiente si deteriora. Per capire New York occorre essere poveri. E Lovecraft scopre il *rovescio della medaglia*. Alla prima descrizione della città, in *Lui* seguono questi paragrafi:

"Ma le mie speranze furono rapidamente deluse. Lì dove la luna aveva creato l'illusione della bellezza e del fascino, la cruda luce del giorno non mi rivelò altro che squallore, estraneità e una forsennata elefantiasi cementizia, una distesa di grigio che si espandeva tanto in larghezza quanto in altezza; e l'orda di persone che brulicavano in quelle strade simili a canali era composta quasi unicamente di stranieri tarchiati e scuri, con facce dure e occhi stretti, stranieri scaltri e privi di sogni e totalmente estranei a ciò che li circondava, gente che nulla poteva accomunare a questo erede dell'antica stirpe dagli occhi chiari, che conservava in fondo al cuore l'amore per le praterie verdeggianti e per i bianchi campanili dei villaggi del New England." Qui vediamo manifestarsi le prime tracce di quel razzismo che successivamente nutrirà le pagine di HPL. Inizialmente si presenta in forma quasi banale: disoccupato, con l'incubo della miseria, Lovecraft tollera sempre più a fatica un ambiente urbano aggressivo e duro. Per giunta comincia ad amareggiarsi nel constatare che, mentre migliaia di immigrati di ogni provenienza si calano senza alcuna difficoltà in quel vorticoso *melting pot* che è l'America degli anni Venti, lui, malgrado la pura ascendenza anglosassone, è sempre in cerca di lavoro. Ma c'è dell'altro. Ci sarà dell'altro.

Il 31 dicembre 1924, Sonia parte per Cincinnati, dove ha trovato un nuovo impiego. Lovecraft rifiuta di seguirla. Non sopporterebbe di ritrovarsi esiliato in un'anonima città del Middle West. Peraltro sta cominciando a stancarsi, e medita di tornare a Providence. Come risulta da questo brano di *Lui*: *"Riuscii tuttavia a buttar giù qualche poesia, più che altro per distogliermi dal desiderio impellente di tornare a casa mia, dalla mia famiglia, timoroso di dare l'idea di un ritorno a testa bassa, umiliato, da sconfitto."* Tuttavia rimarrà ancora per quasi un anno a New York. Sonia perde l'impiego a Cincinnati, ma ne trova subito un altro a Cleveland. La mobilità americana... Ogni due settimane torna per il weekend a New York dal marito, a portargli il denaro che gli serve per sopravvivere. E lui continua, invano, la sua ridicola ricerca di

impiego. In realtà si sente terribilmente in imbarazzo. Vorrebbe tornare a Providence dalle zie, ma non osa farlo. Per la prima volta in vita sua, gli è impossibile agire da gentleman. Ecco come descrive il comportamento di Sonia a sua zia Lillian Clark: *"Non ho mai visto un atteggiamento così pieno di sollecitudine e di premure disinteressate; ogni mia difficoltà finanziaria viene accettata e perdonata in quanto inevitabile... Una abnegazione capace di accettare di buon grado questa combinazione di incompetenza e di egoismo estetico, per quanto all'opposto di ciò che inizialmente si poteva sperare, è sicuramente un fenomeno così raro, così vicino alla santità nel suo senso storico, che basta avere anche solo il minimo senso delle proporzioni artistiche per accoglierla con la stima più viva, con ammirazione e affetto."* Povero Lovecraft, povera Sonia. Tuttavia l'inevitabile finirà per prodursi, e nell'aprile del 1926 Lovecraft abbandona l'appartamento di New York per tornare a Providence e stabilirsi dalla zia più anziana, Lillian Clark. Divorzierà da Sonia tre anni più tardi - e non conoscerà più altre donne. Nel 1926 la sua vita propriamente detta è finita. Sta per cominciare la sua vera opera - la serie dei "grandi testi". Il segno lasciato da New York non si cancellerà. Nel corso del 1925 l'odio contro l'"ibridismo fetido e amorfo" di quella moderna Babilonia, contro il "colosso straniero, bastardo e mistificato, che biascica e urla volgarmente, incapace di sognare e rintanato nei suoi biechi confini" non cesserà di esasperarlo fino al delirio. Tanto da consentirci di affermare con sicurezza che una delle figure fondamentali della sua opera - l'idea di una città titanica e grandiosa, nelle fondamenta della quale pullulano ripugnanti creature da incubo - deriva direttamente dalla sua esperienza a New York.

Odio razziale

In realtà Lovecraft è sempre stato razzista. Ma in gioventù il suo razzismo non supera quello di prammatica nella classe sociale di cui fa parte - l'antica borghesia, protestante e puritana, del New England. Per la stessa ragione, ovviamente, Lovecraft è *reazionario*. Che si tratti della tecnica di versificazione o dell'abbigliamento delle ragazze, egli esalta sempre e comunque le nozioni di ordine e di tradizione piuttosto che quelle di libertà e di progresso. Niente di originale o di eccentrico: più che altro, gli atteggiamenti del Lovecraft giovane sono quelli di un personaggio *vecchio stampo*. A suo avviso i protestanti anglosassoni dovrebbero essere naturalmente destinati alla posizione più alta nella gerarchia sociale; per le altre razze (che peraltro conosce assai poco e non ha alcuna voglia di conoscere) Lovecraft prova solo una sorta di benevolo e remoto disprezzo. Che ognuno resti al suo posto, che si eviti qualunque innovazione avventata, e tutto andrà bene. Il disprezzo non è un sentimento letterario molto produttivo: più che all'espressione inciterebbe a un silenzio sdegnoso. Ma poi Lovecraft si troverà costretto a vivere a New York, vi conoscerà l'odio, il disgusto e la paura. Ed è a New York che le sue *opinioni* razziste si trasformeranno in una vera e propria nevrosi razziale. Essendo povero, gli toccherà vivere negli stessi quartieri di quegli immigrati "osceni, ripugnanti e vomitati da un incubo". Li incrocerà per strada, li incrocerà nei giardini pubblici. In metropolitana verrà urtato da "mulatti ghignanti e bisunti", da "orripilanti negri simili a giganteschi scimpanzé". Se li ritroverà davanti nelle lunghe code alla ricerca di un impiego, e constaterà con orrore che il suo conte-

gno aristocratico e la sua educazione raffinata, soffusa di "equilibrato conservatorismo", non gli portano alcun vantaggio. Quei valori non hanno corso nella nuova Babilonia, dove imperano la forza brutta e la scaltrezza di "giudei dalla faccia di ratto" e di "mostruosi meticci dalle movenze grottesche". Dunque non si tratta più del razzismo beneducato dei WASP: è piuttosto l'odio brutale dell'animale preso in trappola, costretto a condividere la gabbia con animali di una specie diversa e temibile. Tuttavia, fino all'ultimo, la sua ipocrisia e la sua buona educazione terranno duro; come scrive alla zia, "non è degno degli appartenenti alla nostra classe mettersi in mostra con parole o gesti sconsiderati". Stando alle testimonianze di chi gli sta vicino, Lovecraft stringe i denti e impallidisce quando incrocia gente di razza diversa; però mantiene la calma. La sua esasperazione si scatena solo nelle lettere - prima di farlo nei racconti. E gradualmente si trasforma in fobia. La sua visione, nutrita di odio, si innalza fino a una vera e propria paranoia, e poi ancora più in alto, fino a quel totale squilibrio dello sguardo che annuncia i deliri verbali dei "grandi testi". Ecco per esempio come Lovecraft racconta a Belknap Long una visita nel Lower East Side e come descrive gli immigrati che lo abitano: *"Le cose organiche che infestano questa cloaca non si potrebbe definirle umane nemmeno torturandosi l'immaginazione. Erano mostruosi e nebulosi abbozzi di pitecantropo e ameba, vagamente plasmati in qualche limo fetido e viscoso prodotto dalla corruzione della terra, che strisciavano e trasudavano sulle e dalle strade lerce, che entravano e uscivano da finestre e porte con movenze da vermi o da vergogne sortite dalle profondità del mare. Queste cose - ovvero la sostanza degenerata in fermentazione gelatinosa di cui erano composte - sembravano essudare, filtrare e colare attraverso le crepe purulente di quelle case orribili, la cui vista mi faceva pensare a schiere di vasche ciclopiche e malsane, piene fino al colmo di ignominie cancrenose pronte a traboccare per soffocare l'intero mondo in un cataclisma lebbroso di putrescenze semiliquide. Da questo incubo infetto non sono riuscito a trattenere il ricordo di alcun volto vivente. Il grottesco individuale si perdeva in quella devastazione collettiva, lasciando sulla retina solo i labili e fantomatici lineamenti dell'anima morbosa della disintegrazione e della decadenza... una ghignante maschera gialla cui dalle orecchie, dal naso, dalla bocca, sieri acidi e viscosi grondavano producendo un raccapricciante crepitio di ulcere esplose..."*

È senza dubbio un Lovecraft al suo meglio. Quale razza mai avrà potuto provocare tali eccessi? Lui stesso sembra non avere le idee molto chiare, facendo riferimento a "italomongolo-semiti". Le realtà etniche in gioco tendono a scomparire; Lovecraft le detesta tutte, e non è più in grado di distinguerle. Questa visione allucinata è direttamente all'origine delle descrizioni di entità da incubo che affollano il ciclo di Cthulhu. È l'odio razziale a provocare in Lovecraft questo stato di estasi poetica in cui trascende se stesso nel folle e ritmato sventagliare frasi maledette; è esso a proiettare un bagliore orripilante e cataclismico sui suoi ultimi scritti. Un collegamento che appare con la massima evidenza in *L'orrore a Red Hook*.

Man mano che il soggiorno forzato a New York si prolunga, il suo disgusto e il suo terrore si amplificano sino a raggiungere proporzioni allarmanti. Tanto da esprimersi

così in una lettera a Belknap Long: *"Non è possibile affrontare serenamente il problema dei mongoloidi a New York"*, e, più avanti nella stessa lettera: *"Spero che la fine sarà la guerra - ma non prima che i nostri spiriti siano stati completamente liberati dai vincoli della superstizione umanitaria impostaci da Costantino. Mostriamo allora la nostra potenza fisica in quanto uomini e in quanto ariani, effettuiamo una scientifica deportazione di massa cui non ci si possa sottrarre e da cui non si possa tornare indietro."* In un'altra lettera, fungendo truce da precursore, egli arriva a preconizzare l'uso del gas cianogeno.

Il ritorno a Providence non risolverà niente. Prima del soggiorno a New York, Lovecraft non aveva neppure sospettato che nelle strade di quella graziosa cittadina di provincia potessero aggirarsi creature aliene; in un certo senso, le incrociava senza vederle. Ma adesso il suo sguardo si è penosamente acuito, e nei quartieri da lui tanto amati comincia a scoprire i primi sintomi di questa "lebbra": *"Si vedono forme vaghe e tuttavia appartenenti alla vita organica sbucare da questo o quello spiraglio e trascinarsi lungo i viottoli serpeggianti..."* Tuttavia, poco a poco, il ritiro dal mondo comincia a fare effetto. Evitando ogni contatto visivo con le razze aliene, Lovecraft riesce a placare la propria rabbia; e la sua ammirazione per Hitler si attenua. Laddove inizialmente vedeva in lui una *"forza elementare chiamata a rigenerare la cultura europea"*, adesso comincia a considerarlo un *"onesto pagliaccio"*, e poi a riconoscere che *"sebbene i suoi obiettivi siano fondamentalmente sani, l'estremismo assurdo della sua attuale politica rischia di condurre a risultati disastrosi e in contraddizione con i principi di partenza"*.

Simmetricamente, i suoi appelli al massacro si diradano. Come scrive in una lettera, *"o li si nasconde o li si stermina"* - ma comincia a considerare preferibile la prima soluzione, specialmente in seguito a un soggiorno nel Sud, a casa dello scrittore Robert Barlow, dove si accorge con stupore come una inflessibile segregazione razziale possa permettere a un americano bianco e colto di sentirsi a proprio agio in mezzo a una popolazione ad alta densità di negri. Beninteso, precisa scrivendo alla zia, *"nelle stazioni balneari del Sud, ai negri non è consentito frequentare le spiagge. Ti sembra possibile immaginare un gruppo di persone sensibili ed educate costrette a farsi il bagno in mezzo a un'orda di scimpanzé bisunti?"*

Si è spesso sottovalutata l'importanza dell'odio razziale nella produzione di Lovecraft. Solo Francis Lacassin, nella prefazione alle *Lettere*, ha avuto il coraggio di affrontare onestamente la questione. In particolare quando scrive: *"I miti di Cthulhu derivano la loro fredda potenza dal piacere sadico con cui Lovecraft consegna alla persecuzione di entità venute dalle stelle esseri umani puniti per la loro somiglianza alla marmaglia newyorkese che lo aveva umiliato."* Analisi profonda, e tuttavia errata. Lovecraft, come si dice dei pugili, *"sa odiare"*, e questo è indiscutibile. Ma occorre precisare che nei suoi racconti il ruolo della vittima è generalmente svolto da un docente universitario anglosassone, colto, riservato e beneducato. In effetti un tipo molto simile allo stesso Lovecraft. Quanto ai carnefici trionfatori, sono quasi sempre dei meticci, dei mulatti, dei mezzosangue *"della più bassa specie"*. Nell'universo di Lovecraft, la crudeltà non è mai una finezza dell'intelletto: è una pulsione bestiale, che si associa perfettamente alla più cupa stolidezza, mentre le vittime ideali sono quasi e-

sclusivamente individui raffinati, sensibili, di grande delicatezza di modi. È evidente che la passione centrale che innerva l'opera di Lovecraft è molto più nell'ordine del masochismo che in quello del sadismo; il che, per inciso, non fa che confermare la sua infida profondità. Come sosteneva Antonin Artaud, dal punto di vista artistico la crudeltà verso gli altri genera solo risultati mediocri, mentre quella verso se stessi è molto più interessante. È pur vero che HPL manifesta qua e là una notevole ammirazione per "i biondi colossi nordici", i "forsennati vichinghi sterminatori di celti" ecc. Ma si tratta, per l'appunto, di un'ammirazione amara: Lovecraft si sente terribilmente lontano da quei personaggi, e, contrariamente a Howard, non si sognerà mai di farli figurare nella propria opera. Al giovane Belknap Long, che prende garbatamente in giro la sua ammirazione per quei "biondi bestioni da preda", egli risponde con disarmante sincerità: "Lei ha perfettamente ragione a dire che solo chi è debole adora i forti. È esattamente il mio caso." Lovecraft sa che non potrà trovare mai posto in nessun Walhalla eroico di battaglie e di conquiste; tranne che nel ruolo, come sempre, dello sconfitto. Si è compenetrato fino al midollo nel proprio fallimento, nella predisposizione totale, naturale e fondamentale al fallimento. E, anche nel suo universo letterario, non ci sarà per lui che un solo ruolo: quello della vittima.

Come possiamo imparare da Howard Phillips Lovecraft a edificare il nostro spirito col sacrificio

Gli eroi di Lovecraft si spogliano di qualsiasi traccia di vita, rinunciano a ogni gioia umana, diventano puro intelletto, puro spirito teso a un solo scopo: la ricerca della conoscenza. Alla fine della loro questua, li attende una rivelazione spaventosa: dalle paludi della Louisiana alle distese gelate del deserto antartico, dal cuore di New York alle fosche vallate del Vermont, tutto proclama *la presenza universale del Male*. *"E non bisogna credere che l'uomo sia il più antico o l'ultimo dei padroni della Terra, né che questo dozzinale cumulo di anima e sostanza sia l'unico a calcarne il suolo. Gli Antichi sono stati, gli Antichi sono ancora, gli Antichi saranno sempre. Non negli spazi a noi conosciuti bensì in mezzo ad essi. Primordiali, privi di dimensione, potenti e sicuri."* Il Male dalle molte facce: istintivamente adorato da popoli scaltri e devianti, che in sua gloria hanno composto inni raccapriccianti.

"Yog-Sothoth è alla porta. Yog-Sothoth è la chiave e il guardiano della porta. Il passato, il presente e il futuro non sono che un tutt'uno in Yog-Sothoth. Egli sa dove gli Antichi hanno fatto breccia nel tempo andato, e sa dove faranno breccia nel tempo a venire. (...)

La loro voce urla nel vento, l'alito della loro presenza fa trasalire la terra. Essi piegano la foresta e schiacciano la città; e tuttavia né foresta né città sentono la mano che colpisce. Nei deserti di ghiaccio Kadath li ha conosciuti, e quale uomo ha mai conosciuto Kadath? (...) Li conoscerete come abominio immondo. La loro mano vi serra la gola e tuttavia non li vedete; e la loro dimora è tutt'uno con la vostra soglia ben custodita. Yog-Sothoth è la chiave della porta tra le sfere. Adesso l'uomo regna lì dove essi regnavano un tempo; ben presto essi regneranno lì dove l'uomo regna adesso. Dopo l'estate viene l'inverno; dopo l'inverno viene la primavera. Essi attendono con somma pazienza, con somma potenza, poiché qui torneranno a regnare."

Questa magnifica invocazione merita un paio di osservazioni. La prima è che Lovecraft era un poeta: fa parte di quegli scrittori che hanno *cominciato con la poesia*. La qualità che manifesta sin dai primi racconti è l'equilibrio armonioso delle frasi; il resto verrà dopo, e con molto lavoro. Poi va detto che queste stanze inneggianti all'onnipotenza del Male hanno un suono sgradevolmente familiare. Nell'insieme, la mitologia di Lovecraft è molto originale; ma talvolta si presenta come uno scontato ribaltamento della tematica cristiana. Specialmente in *l'Orrore di Dunwich*, dove una contadina analfabeta, che non ha mai conosciuto un maschio, mette al mondo una creatura mostruosa dotata di poteri sovrumani. Questa incarnazione in negativo si conclude con una ripugnante parodia della Passione, dove la creatura, sacrificata in cima al monte che domina Dunwich, lancia un appello disperato: "*Padre, padre... YOG-SOTHOTH!*" eco fedele dell' "*Eloi, Eloi lamma sabachtani!*" Lovecraft risale qui a una fonte fantastica molto antica: il Male come prodotto di un'unione carnale contro-natura. Idea che si integra perfettamente al suo razzismo ossessivo: come per tutti i razzisti, per lui l'abominio è nel meticcio più che in qualsiasi altra razza. Utilizzando al tempo stesso le proprie conoscenze nel campo della genetica e la propria familiarità con i testi sacri, Lovecraft costruisce una sintesi esplosiva dall'inaudito potere di abiezione. Al Cristo come novello Adamo venuto a rigenerare l'umanità tramite l'amore, egli contrappone il "negro" venuto a rigenerare l'umanità tramite la bestialità e il vizio. Poiché il grande Cthulhu è vicino. E il momento del suo avvento sarà facile da riconoscere:

"Allora gli uomini saranno divenuti simili agli Antichi: liberi, feroci, al di là del bene e del male, avversi a ogni legge morale, e nel corso di allegri baccanali si scanneranno l'un l'altro emettendo urla ferine. Gli Antichi liberati insegneranno loro nuovi modi di urlare, di uccidere, di fare bisboccia; e tutta la Terra fiammeggerà in un olocausto di estasi sfrenata. Nell'attesa, il culto, tramite riti appropriati, deve mantener vivo il ricordo di tali costumi d'altri tempi, e presagirne il ritorno." Questo testo non è altro che una parafrasi di San Paolo in negativo.

Qui ci avviciniamo alla radice profonda del razzismo di Lovecraft, che si presenta come vittima e ha scelto i propri carnefici. Lovecraft non ha alcun dubbio su questo argomento: gli "esseri umani sensibili" saranno sconfitti dagli "scimpanzé bisunti"; verranno stritolati, torturati e mangiati vivi; i loro corpi verranno fatti a pezzi nel corso di riti ignobili, al suono ossessivo di tamburi ipnotici. Già lo smalto della civiltà si screpola; le forze del Male aspettano "con somma pazienza, con somma potenza", poiché sanno che un giorno torneranno a regnare sulla Terra.

Più in profondità rispetto alla riflessione sulla decadenza delle culture - che altro non è che una giustificazione intellettuale soprammessa - c'è la paura. La paura viene da lontano, e produce il disgusto, che a sua volta produce l'indignazione e l'odio. Vestiti in maniera austera e un po' lugubre, abituati a soffocare l'esibizione delle proprie emozioni e dei propri desideri, i protestanti puritani del New England possono talvolta far dimenticare la propria origine animale. Ecco perché Lovecraft accetterà la loro compagnia, sia pure a piccole dosi. La loro stessa insignificanza lo rassicura. In presenza dei "negri", invece, viene colto da una reazione nervosa incontrollabile. La loro vitalità e la loro apparente assenza di complessi e di inibizioni lo terrorizzano e lo di-

sgustano. È gente che balla per strada, che si inebria al suono di ritmi primordiali... Gente che alza la voce, che ride in pubblico. La vita sembra divertirli; il che è inquietante. Poiché la vita è il male.

Contro il mondo, contro la vita

Oggi più che mai, Lovecraft sarebbe un disadattato e un recluso. Nato nel 1890, negli anni della giovinezza appariva già ai suoi stessi contemporanei come un reazionario antiquato. Si può facilmente immaginare cosa penserebbe della società del nostro tempo. Da quando Lovecraft è morto, la società non ha smesso di evolversi in una direzione che gliel'avrebbe resa ancor più odiosa. La meccanizzazione e la modernizzazione hanno ineluttabilmente distrutto quel modo di vivere cui Lovecraft era attaccato con tutte le sue forze (e d'altronde egli non si fa alcuna illusione sulle possibilità dell'uomo di controllare gli eventi: come scrive in una lettera, *"tutto in questo mondo moderno non è che la conseguenza assoluta e diretta della scoperta delle applicazioni del vapore e dell'energia elettrica su grande scala"*). Gli ideali di libertà e di democrazia, che aborrisceva, si sono affermati in quasi tutto il pianeta. L'idea del progresso è diventata un credo indiscusso, quasi inconscio, che farebbe imbestialire l'uomo che dichiarava: *"A esserci insopportabile è semplicemente il cambiamento in quanto tale."* Il capitalismo liberale ha allargato la propria presa sulle coscienze; di pari passo sono andati affermandosi il mercantilismo, la pubblicità, il culto bieco e grottesco dell'efficienza economica, l'appetito esclusivo e immorale per le ricchezze materiali. Peggio ancora, il liberalismo è passato dal campo economico al campo sessuale. Tutte le convenzioni sentimentali sono andate in pezzi. La purezza, la castità, la fedeltà, la decenza sono diventate marchi infamanti e ridicoli. Oggigiorno il valore di un essere umano si misura tramite la sua utilità economica e il suo potenziale erotico: cioè esattamente le due cose che Lovecraft detestava più di ogni altra.

Gli scrittori del fantastico sono in genere dei reazionari, per il semplice fatto che sono particolarmente, ma si potrebbe anche dire *professionalmente*, coscienti dell'esistenza del Male. È molto strano che tra i discepoli di Lovecraft nessuno sia stato colpito da questa semplice realtà: l'evoluzione del mondo moderno ha reso ancor più presenti, ancor più *viventi*, le fobie lovecraftiane. Segnaliamo come eccezione il caso di Robert Bloch, uno dei più giovani corrispondenti di Lovecraft (all'epoca dei loro primi scambi epistolari, Bloch ha quindici anni), che dà il meglio di sé nei racconti in cui vomita tutto il proprio odio per il mondo moderno, la gioventù, le donne liberate, il rock ecc. Per lui già il jazz è un'oscenità decadente; quanto al rock, Bloch lo interpreta come il ritorno della barbarie più scimmiesca, incoraggiato dall'amoralità ipocrita degli intellettuali progressisti. In *Sweet Sixteen*, una banda di Hell's Angels, inizialmente descritti come un pugno di guardoni ultraviolenti, finisce per abbandonarsi a riti sacrificali sulla giovane figlia di un antropologo. Rock, birra e crudeltà. Una combinazione perfettamente riuscita, perfettamente coerente, perfettamente giustificata. Tuttavia i tentativi di calare il demoniaco in una cornice moderna rimangono un'eccezione. E Robert Bloch, con la sua scrittura realista, la sua attenzione alla situazione sociale dei personaggi, è nettamente svincolato dall'influenza di HPL. Tra gli

scrittori più direttamente legati all'orbita lovecraftiana, nessuno ha mai ripreso le fobie razziali e reazionarie del maestro.

È anche vero, però, che questa strada è pericolosa e offre uno sbocco molto limitato. Non è solo una questione di censura e di impopolarità. Probabilmente gli scrittori del fantastico sentono che l'ostilità a ogni forma di libertà finisce per generare ostilità alla vita. Lovecraft lo sente quanto e meglio di loro, ma, essendo un estremista, non si ferma certo per così poco. Che il mondo sia cattivo, intrinsecamente cattivo, cattivo per essenza, è una conclusione che non lo turba minimamente, e in parte è proprio questa la ragione della sua ammirazione per i puritani: a colpirlo in loro è il fatto che *"odiano la vita e considerano stupido dire che vale la pena di viverla"*. Supereremo questa valle di lacrime che separa l'infanzia dalla morte, ma dovremo farlo rimanendo puri. HPL non condivide nessuna delle speranze dei puritani, ma condivide tutti i loro rifiuti. Un punto di vista che spiegherà in maniera particolareggiata in una lettera a Belknap Long (scritta, tra l'altro, pochi giorni prima di sposarsi):

"Quanto alle inibizioni puritane, le ammiro ogni giorno di più. Sono dei tentativi per rendere la vita un'opera d'arte, per plasmare un modello di bellezza in questa porcheria che è l'esistenza animale - e da essi scaturisce un odio per la vita che non può non segnare le anime più profonde e sensibili. Sono talmente stufo di sentire questi asini superficiali strepitare contro il puritanismo, che penso proprio di farmi puritano. Un intellettuale puritano è un idiota - quasi quanto uno antipuritano — ma un puritano è, nella sua condotta di vita, l'unico tipo d'uomo che si possa onestamente rispettare. Io non provo né rispetto né alcun tipo di considerazione per l'uomo incapace di vivere nell'astinenza e nella purezza. "

Sul finire dei suoi giorni, Lovecraft si concederà di manifestare qualche rimpianto, talvolta anche duro, davanti alla solitudine e al fallimento della propria esistenza. Ma tali rimpianti rimangono, se così possiamo dire, *teorici*. Lovecraft rammenta lucidamente quei periodi della sua vita (la fine dell'adolescenza, il breve e decisivo interludio del matrimonio) in cui avrebbe potuto imboccare la strada verso la cosiddetta felicità. Ma sa che, probabilmente, non era in grado di comportarsi in maniera diversa. E nota, come Schopenhauer, di "non essersela cavata troppo male". Accoglierà con coraggio la morte. Colpito da un cancro all'intestino, diffusosi poi nell'intero corpo, il 10 marzo 1937 viene trasportato al Jane Brown Memorial Hospital. Si comporterà da malato esemplare: garbato, affabile, di uno stoicismo e di una cortesia che sbalordiranno le infermiere, malgrado l'intenso dolore fisico (fortunatamente attenuato dalla morfina). Sbrigherà le formalità dell'agonia con rassegnazione, se non addirittura con segreta soddisfazione. La vita che sta sgusciando dal suo involucro di carne è per lui una vecchia nemica: l'ha sempre denigrata, l'ha sempre combattuta; non avrà una sola parola di rimpianto. E il 15 marzo 1937 muore.

Come dicono i biografi, "morto Lovecraft, nasce la sua opera". E in effetti è proprio allora che lo si comincia ad avvicinare al posto che merita: uguale o superiore a quello di Edgar Poe, in ogni caso assolutamente unico. Davanti ai ripetuti fallimenti della sua produzione letteraria, Lovecraft aveva avuto spesso la sensazione che il sacrificio della sua vita fosse stato, a conti fatti, inutile. Oggi siamo in grado di sostene-

re il contrario noi che lo vediamo come imprescindibile iniziatore di un universo *altro*, situato al di là dell'esperienza umana, e quindi di impatto emozionale terribilmente efficace. Quest'uomo che non è riuscito a vivere è tuttavia o proprio per questo - riuscito a scrivere. Per riuscirci si è logorato. Ci ha messo anni e anni. New York l'ha aiutato. Lui che era così gentile, così affabile, a New York ha scoperto l'odio. Tornato a Providence, ha scritto racconti magnifici, vibranti come un incantesimo e precisi come un'autopsia. La struttura drammaturgica dei "grandi testi" è di una ricchezza imponente, i procedimenti narrativi sono netti, nuovi, arditi: ma probabilmente tutto ciò non basterebbe se non sentissimo, nel nucleo dell'insieme, la pressione di un'insaziabile forza interiore.

Ogni grande passione, che sia d'amore o di odio, finisce per generare un'opera autentica. Può essere spiacevole, ma non lo si può negare: la posizione di Lovecraft è più sul versante dell'odio che su quello dell'amore; dell'odio e della paura. L'universo, da lui intellettualmente visto come indifferente, diventa esteticamente ostile. La sua stessa esistenza, che probabilmente avrebbe potuto essere una successione di banali delusioni, diventa un'operazione chirurgica, e una celebrazione ribaltata.

L'opera della sua maturità è rimasta fedele alla prostrazione fisica della sua gioventù, trasfigurandola. È lì il segreto profondo del genio di Lovecraft, e la sorgente pura della sua poesia: è riuscito a trasformare il proprio disgusto per la vita in un'ostilità *attiva*. Offrire un'alternativa alla vita in tutte le sue forme, costruire un'opposizione permanente, un permanente rimedio alla vita: questa è la missione più alta del poeta. Questa missione Howard Phillips Lovecraft l'ha compiuta.