



UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA

Dipartimento di Studi Umanistici

**Dottorato di ricerca Internazionale di Studi Umanistici**

**Testi, saperi, pratiche: dall'antichità classica alla contemporaneità**

XXXI CICLO

## **La letteratura Weird**

*SSD: L-FIL-LET/11 – Letteratura italiana contemporanea*

**Coordinatore:** Ch.mo Prof. Roberto De Gaetano

Firma

**Supervisore/Tutor:** Ch.ma Prof.ssa Margherita Ganeri

Firma

**Dottorando:** Dott. Francesco Corigliano

Firma

## Indice

<b>Introduzione</b>	3
<b>Capitolo 1 - Teoria e critica</b>	
1) Il fantastico al limite. Evoluzione della letteratura del soprannaturale	5
1.1) Una distinzione terminologica.	6
1.2) L'evoluzione della letteratura del soprannaturale	8
1.3) Organizzazione di questo studio	11
2) La critica della letteratura fantastica e il «modo fantastico»	14
2.1) Il fantastico secondo gli autori	14
2.2) Le proposte teoriche di Todorov	15
2.3) La scuola francese	16
2.4) La concezione modale	17
2.5) L'ipotesi del fantastico come pulsione immaginativa	19
2.6) <i>Il soprannaturale letterario</i> di Francesco Orlando	19
3) La critica della <i>weird fiction</i>	25
3.1) Il punto di vista di H. P. Lovecraft	25
3.2) Le proposte critiche di S. T. Joshi	27
3.3) Il senso del terrore	36
3.4) <i>The Weird and the Eerie</i> di Mark Fisher	37
3.5) Il <i>weird</i> secondo Thomas Ligotti	40
3.6) Genere o modo?	41
4) L'immaginario collettivo e il modernismo. L'evoluzione del soprannaturale	45
4.1) Il tempo e lo spazio	46
4.2) L'Io e la coscienza	48
4.3) La questione morale e la religione	50
4.4) L'estraneo e la massa	52
4.5) I rapporti col modernismo	53
5) Il modo <i>weird</i> . Un tentativo di definizione	56
5.1) Caratteristiche formali	56
5.2) Caratteristiche tematiche	60
5.3) Definizione	62

## Capitolo 2 - Howard Phillips Lovecraft

1) Evoluzione e temi dell'opera di H. P. Lovecraft	63
1.1) La prima produzione narrativa	64
1.2) I racconti dell'orrore cosmico	74
1.3) Verso <i>fantasy</i> e fantascienza	81
2) Lovecraft e lo stile <i>weird</i>	89
2.1) Lovecraft e l'allegoria vuota	93
2.2) L'intertestualità come stile	97
3) Lovecraft nella società intellettuale	101

## Capitolo 3 - Stefan Grabiński

1) Stefan Grabiński. Il <i>weird</i> nella psiche umana, nell'eros, nella tecnologia	105
1.1) Soprannaturale e eros	106
1.2) La tecnologia alienante	118
1.3) La non-agenzia e la materializzazione dell'astratto	130
1.4) Oltre il <i>weird</i> e modernismo	137

## Capitolo 4 - Jean Ray

1) Jean Ray. Il <i>weird</i> tra <i>cliché</i> e tradizione	141
1.1) Dal fantastico classico al <i>weird</i>	142
1.2) La specificità dell'opera di Ray	147
1.3) <i>Malpertuis</i> e la revisione del romanzo gotico	167
1.4) Ray: autore e personaggio metaletterario	173

<b>Conclusioni</b>	177
--------------------	-----

## Bibliografia

## Introduzione

Questa tesi si propone di indagare la natura della “*weird fiction*”, o “letteratura *weird*”. Pur risalendo al diciannovesimo secolo, oggi questa categoria appare sempre più citata e sfruttata, sia in ambito editoriale che accademico, tanto in Italia quanto all'estero.

In ambito anglosassone la *weird fiction* è analizzata in relazione ai contesti sociali e culturali, e ultimamente le sue proprietà vengono messe in relazione alle prospettive filosofiche del realismo speculativo e alla ridefinizione del concetto di genere sessuale. Lo studio *The Weird and the Eerie* (2016) di Mark Fisher, importante teorico del contesto socio-politico occidentale, ha inoltre contribuito a portare il termine “*weird*” al centro del dibattito sul mondo moderno e sui suoi meccanismi.

In Italia, essa è stata recentemente al centro di dibattiti tra autori e critici a proposito di classificazioni ad essa direttamente collegate, come il “Novo Sconcertante Italo” e il “Nuovo strano” italiano, etichette che si legano alle esperienze di scrittori quali Vanni Santoni, Luciano Funetta, Veronica Raimo, Orazio Labbate e altri. Pur essendo al centro dell'attenzione in diversi ambiti umanistici, però, la “*weird fiction*” appare come un termine fugace e dal significato cangiante, indicando di volta in volta qualcosa di diverso. Anche se non mancano gli studi interamente dedicati alla “letteratura *weird*”, sembra che sia impossibile risalire ad un significato riconosciuto comunemente, tanto che essa può passare indicare un determinato genere letterario quanto un modo narrativo, una categoria editoriale, l'insieme della narrativa pubblicata sui *pulp magazines* tra gli anni '30 e '40 negli USA, o magari trasformarsi in un sinonimo di letteratura fantastica, gotica, del soprannaturale. Esiste addirittura un'etichetta editoriale precisa e diffusa soprattutto negli Stati Uniti, il “*New Weird*”, che si fonda interamente sull'essere un rinnovamento di un qualcosa che però ha una forma di volta in volta diversa.

A questa vaghezza contribuisce sicuramente la qualità stessa dei testi “*weird*”; d'altronde il termine stesso, traducibile all'incirca come “strano” in italiano, possiede una serie di ambiguità e di sfaccettature che implica una necessaria difficoltà di classificazione.

Non per questo si deve però desistere dal proposito di capire *precisamente* di che cosa si parli quando si parla di “*weird fiction*”. L'unico modo per farlo sembra quello di risalire, criticamente e teoricamente, alle origini di questo oggetto, soffermandosi sull'aspetto squisitamente letterario e considerando quando si è iniziato a parlare di “*weird fiction*” e in che modo. Si deve riuscire a isolare il rumore di fondo, e le connotazioni più contemporanee attribuite alla “letteratura *weird*”, senza però rinunciare a trovarle una collocazione nel più ampio panorama della letteratura del soprannaturale, nella quale – come vedremo – il “*weird*” pare inserirsi. Nonostante diverse posizioni e assunti di partenza, infatti, nella maggior parte delle posizioni critiche esso sembra associato alla perturbazione della realtà, all'alterazione dello *status quo* delle leggi naturali e della loro percezione. Ma è importante non cadere nella semplificazione, facendo rientrare la letteratura “*weird*” nel grande calderone del “fantastico” o dello “speculativo”; proprio per questo sarà opportuno stabilire i confini del fantastico stesso, considerando la sua permeabilità e la sua capacità di mutare nel tempo, adattandosi a contesti diversi, e osservando classici della letteratura occidentali in funzione del loro rapporto col

soprannaturale.

Si procederà proprio a partire da quesiti relativi alla letteratura del soprannaturale, e nello specifico alla sua evoluzione tra diciannovesimo e ventesimo secolo; parallelamente, ci si interrogherà sulle caratteristiche precise della *weird fiction*, contestualizzandola nel momento del suo affermarsi sui *pulp magazines* statunitensi, eppure senza fermarsi ad essi. Dall'incrocio di queste due inchieste risulterà un tentativo di definizione, tenendo sempre presente la difficoltà di inquadrare con precisione un oggetto così "strano", e giungendo ad una determinazione che distingua tra "genere letterario" e "modo letterario". Seguirà quindi un'analisi dei testi di tre autori normalmente riconosciuti come "*weird*", ovvero Howard Phillips Lovecraft, Stefan Grabiński e Jean Ray. La selezione, come si vedrà, è dovuta sia a criteri cronologici che stilistici; inoltre si è deciso di affrontare l'opera di tre autori appartenenti a letterature contesti culturali differenti per verificare i rapporti tra la letteratura fantastica e il modernismo in situazioni diverse tra loro. Non mancheranno infine riferimenti ad autori e testi contemporanei.

## Capitolo 1 - Teoria e critica

La letteratura fantastica costituisce ad oggi uno dei problemi teorici più complessi della critica letteraria. Esistono diversi tentativi di definizione, con un diverso grado di efficacia, e altrettanti tentativi di risolvere la questione come un nodo gordiano, tagliando corto e concludendo che tutta la letteratura è fantastica, o che magari nessuna parte di essa lo è. La natura della sua tematica, ovvero il soprannaturale, sembra destabilizzare ogni approccio classificatorio, facendo ondeggiare i concetti di oggettività e finzione in modo tale da coinvolgere la concezione della letteratura intera: se un racconto di fantasmi è fantastico perché tratta di qualcosa di irreali, non sarà forse irreali anche un romanzo che racconta le vicende di Zeno Cosini, personaggio mai realmente esistito e perciò altrettanto irreali?

Naturalmente, questa ambiguità ne implica molte altre. Ad esempio, il discorso si fa ancora più difficoltoso quando si tenta di analizzare delle parti specifiche della letteratura fantastica: come si può qualificare un componente di un tutto che, di per sé, sembra possedere dei confini labili e cangianti? Come si può parlare di *fantasy*, fantascienza, o anche di realismo magico e surrealismo? Questo è il problema principale che si deve affrontare cercando di definire la *weird fiction*. Essa, come tanti altri oggetti letterari, è un'entità di cui nessuno sembrerebbe disposto a negare l'esistenza e la specificità: il termine «*weird*» è associato a specifici tipi di letteratura già dal XIX secolo<sup>1</sup>, per quanto sia divenuto più noto grazie alle pubblicazioni della famosa rivista *Weird Tales*, i cui redattori si prefiggevano di ricercare «the weird, the bizarre, the unusual» nei racconti da pubblicare<sup>2</sup>; inoltre di «*weird fiction*» trattano i commenti e le analisi di numerosi autori, quali ad esempio H. P. Lovecraft<sup>3</sup> e Fritz Leiber<sup>4</sup>, normalmente collegati alla letteratura fantastica e considerati scrittori di spicco in quel campo. Eppure, al contempo, riuscire a capire di che cosa si parli quando si parla di *weird fiction* è un'operazione quanto mai complessa, che rischia spesso di concludersi con risultati insoddisfacenti.

Che sia un genere o un modo – o anche nessuno dei due - la *weird fiction* rappresenta un nucleo più confuso in una questione già nebulosa come è, appunto, quella della letteratura del soprannaturale: e

---

<sup>1</sup> James Machin segnala una prima distinzione tra il *weird* e la *ghost story* già nel 1859; cfr. J. Machin, *Weird Fiction in Britain 1880-1939*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2018, p. 22

<sup>2</sup> La citazione proviene dal manifesto anonimo *Why Weird Tales?* pubblicato sulla rivista stessa; cfr. J. R. Carney, "Something That Swayed as if in Unison", in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2015, p. 9. Anche Jacob Clark Henneberger, primo editore di «Weird Tales», aveva definito «unconventional» le storie pubblicate (*Ivi*, p. 6).

<sup>3</sup> Un'analisi estesa e puntuale della *weird fiction* fu condotta da Lovecraft nel saggio *Supernatural horror in literature*, scritto a più riprese nel corso del tempo. Cfr. C. De Nardi, *Storia e fortuna de «L'orrore soprannaturale nella letteratura»*, in H. P. Lovecraft, *Teoria dell'orrore. Tutti gli scritti critici*, a cura di G. de Turrís, Milano, Bietti, 2011, pp. 287-310.

<sup>4</sup> Leiber scrisse soprattutto a proposito di Lovecraft stesso, offrendo anche spunti analitici in merito a tutta la *weird fiction*. Cfr. F. Leiber, *Fritz Leiber and H. P. Lovecraft: Writers of the Dark*, Holicong, Wildside Press, 2003.

per trattarne la natura, in questo lavoro, ricorreremo a diversi procedimenti e assunti di base volti a comprendere la relazione tra la letteratura e l'idea di possibile, relazione che deve essere contestualizzata in base a fattori sociali e culturali. Soltanto così, inquadrando l'applicazione di certi stili a certi temi in certi momenti, si potrà comprendere l'importanza di questo peculiare fenomeno narrativo, un procedimento volto a testare, tramite carta e inchiostro, la tenuta delle categorie culturali occidentali di comprensione e fruizione del mondo.

È impossibile trattare diffusamente un argomento simile senza prima ponderare quali sono state le posizioni teoriche su un argomento tanto sfuggente quanto il soprannaturale in letteratura; nonostante ciò, procederemo velocemente sulle posizioni più note, soffermandoci maggiormente su proposte più recenti e utili alle nostre formulazioni critiche.

## **1) Il fantastico al limite. Evoluzione della letteratura del soprannaturale**

### **1.1) Una distinzione terminologica**

Prima di scendere nel dettaglio e stabilire quali siano le caratteristiche della *weird fiction* bisogna anteporre delle premesse. Si deve infatti determinare quali siano le differenze tra letteratura del soprannaturale, letteratura fantastica e letteratura *weird*, distinzioni che approfondiremo più avanti ma che preliminarmente verranno esposte in forma compiuta, al fine di evitare confusioni. Quando parleremo di «letteratura del soprannaturale» faremo riferimento, distinguendo tematicamente, a tutta quella letteratura che tratti ciò che, nel momento in cui è scritta, è considerato soprannaturale – cioè *non naturale* e fuori dall'ordine fisico della realtà. In questo ambito non rientra ciò che è considerato invece *irrazionale*: se pure faremo talvolta ricorso a questo termine, con esso intenderemo ciò che non è ragionevole e logico secondo gli schemi relativi al contesto di scrittura, ma che pur è ancora possibile che accada secondo l'ordine naturale delle cose. Una scelta folle può essere irrazionale, ma non al di fuori del campo del realizzabile; mentre l'apparizione di una persona defunta è certamente soprannaturale, sebbene possa essere connotata diversamente a seconda dei contesti. Un discorso a parte va fatto per il termine «impossibile»: sebbene infatti esso si accordi, nel nostro sistema culturale, al significato qui attribuito al termine «soprannaturale», in alcuni contesti essi possono indicare due cose differenti. Ad esempio ciò che viene narrato nella *Divina Commedia* appartiene ad un ordine superiore a quello naturale, ma non per questo impossibile – anzi l'aldilà che viene descritto, per quanto potesse non essere in perfetto accordo con i dettami della Chiesa dell'epoca, era non solo considerato possibile ma addirittura necessario nel sistema di credenze contemporaneo a Dante. L'aldilà è al di sopra (o al di sotto, nel caso dell'*Inferno*) rispetto allo stato fisico naturale, ed è al contempo certo.

Quando necessario faremo riferimento, quindi, ad una distinzione tra «impossibile» e

«soprannaturale», che altrimenti per comodità useremo come sinonimi.

Con «letteratura fantastica» faremo invece riferimento a una specifica parte della letteratura del soprannaturale, redatta perlopiù tra la fine del diciottesimo secolo e i primi del ventesimo, in diverse parti del mondo occidentale (soprattutto in lingua inglese, francese e tedesca); questa è la letteratura analizzata da critici quali Todorov e Caillois, caratterizzata da certe specificità legate a doppio filo al contesto storico e culturale dell'epoca, e principalmente alla rivoluzione industriale e alle sue conseguenze sulla società. Essa è caratterizzata dall'uso di *topoi* costanti, quali quello del fantasma, della casa stregata, del dubbio riguardo all'effettiva realtà dell'evento soprannaturale. Tra le varie proposte di definizione offerte dalla critica, la più pregnante resta quella data da Ceserani, che considera il fantastico come un «modo» basato sull'irruzione dell'impossibile in un dato «paradigma di realtà»<sup>5</sup>.

Inoltre essa non va intesa, ovviamente, come l'unica in grado di trattare l'impossibile; la letteratura fantastica è parte della letteratura del soprannaturale, ma non coincide interamente con essa<sup>6</sup>. Riguardo alla sottocategoria del fantastico tratteremo diverse posizioni critiche, ma si tenga presente sin da adesso che, nelle fasi avanzate, la considereremo come *modo letterario* e non come *genere*, incentrato nello specifico sull'incertezza davanti ad un tipo di soprannaturale precisamente inquadrato in un certo immaginario di riferimento. Spiegheremo più avanti e in varie occasioni cosa intendiamo con «modo»; per ora basti definire la letteratura fantastica come modalità letteraria sviluppatasi in precise coordinate geografiche e temporali.

La «*weird fiction*», o «letteratura *weird*», o ancora semplicemente il «*weird*» è invece un sottotipo di letteratura fantastica, apparso nello specifico tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo, e che tratta il soprannaturale in maniera innovativa, associandolo in maniera netta al concetto di *incomprensibile*, ovvero l'inspiegabile che trascende le capacità di inquadramento da parte della ragione umana. Anch'esso sarà qui considerato come modo e contestualizzato storicamente.

Come definizione preliminare di «modo letterario» proporrò quella stilata da Ceserani:

Chiamiamo “modi” un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, forme elementari dell'immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici, generi e forme nella realizzazione dei testi letterari e artistici: ogni testo viene infatti concretamente realizzato sulla base non solo di un preciso codice

---

<sup>5</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996. Il concetto di «paradigma di realtà» è stato proposto da Lugnani, ad indicare l'insieme di elementi culturali e convenzionali di riferimento che viene rotto dal fantastico; cfr. L. Lugnani, *Per una delimitazione del genere* in Remo Ceserani *et al.*, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri - Lischi, 1983, pp. 37-73.

<sup>6</sup> Su questo concetto si è concentrato in modo molto efficace Francesco Orlando, specificando diverse tipologie di soprannaturale in letteratura: «Se già per l'Ottocento il fantastico non va considerato come il solo soprannaturale possibile, a maggior ragione una riflessione sulla pluralità dei suoi statuti è necessaria per tutte le altre epoche» (F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 4-5).

linguistico e modello di genere, ma anche secondo una “modalità” o la combinazione di varie “modalità”, fra quelle storicamente disponibili nei serbatoi dell'immaginario.<sup>7</sup>

## 1.2) L'evoluzione della letteratura del soprannaturale

Dopo aver evidenziato sia le divisioni categoriali sia la necessità di una contestualizzazione storica, bisogna puntualizzare che sebbene la letteratura fantastica e quella *weird* possano essere scritte anche oggi, riproponendo cioè uno stile sviluppatosi in un'epoca passata, in questo studio ci occuperemo del momento e delle ragioni della nascita della *weird fiction* stessa, escludendo dunque i fenomeni di ripresa in epoca contemporanea. Considerare anche i testi più recenti al pari di quelli risalenti a un secolo fa implica il rischio di incappare in uno dei problemi più invalidanti della critica alla letteratura del soprannaturale, ovvero l'incapacità di recepire l'evoluzione di quest'ultima. Si tratta della stessa tendenza che porta a confondere la letteratura fantastica con quella del soprannaturale e a considerarle entrambe immutabili e incapaci di evoluzione<sup>8</sup>.

Come abbiamo detto in precedenza, però, la questione si dimostra essere molto più complessa. Orlando si interroga in merito:

Da una parte il fantastico non basta nemmeno a definire i prodigi del solo Ottocento; dall'altra, la categoria di meraviglioso impiegata da Todorov è fin troppo capiente per rendere giustizia alla pluralità di forme che il soprannaturale letterario ha rivestito lungo i secoli. Perché, allora, non dev'essere possibile fare per altre forme di esso quello che è stato fatto finora per una sola? Perché quanto è possibile per il fantastico non dovrebbe esserlo per *altri* statuti del soprannaturale, e per *altri* periodi e generi, virtualmente per *tutti*, da Omero ai giorni nostri?<sup>9</sup>

Difatti la letteratura del soprannaturale non è rimasta sempre uguale a sé stessa nel corso del tempo, e sin dalle prime testimonianze poetiche scritte fino alle produzioni contemporanee essa ha continuato a cambiare e a funzionare in maniera differente. Proprio poiché il concetto di innaturale muta nel corso del tempo – in base alle scoperte scientifiche, alle conoscenze e alle convenzioni culturali – anche la letteratura che ne tratta cambia di decennio in decennio, di secolo in secolo. E il discorso non è relegato alla sola natura dell'impossibile, ma va esteso anche alla percezione e alla rilevanza che gli viene data in diversi sistemi culturali; così, la testimonianza letteraria è fondamentale per comprendere una cultura e il suo rapporto con ciò che esce dall'ordinario.

Queste sono le ragioni per le quali la letteratura fantastica – per come ne abbiamo le forme tratteggiate

---

<sup>7</sup> R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma – Bari, Laterza, 1999, p. 555.

<sup>8</sup> Contro questa concezione si pone lo stesso Ceserani, che sostiene il «forte bisogno di denunciare questa tendenza a fare del fantastico una categoria sovrastorica e onnipresente, a confonderlo con il meraviglioso o con l'occulto o a contrapporlo in modo abbastanza ovvio e generico al “realistico”», R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 8-9.

<sup>9</sup> F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 5.

più sopra - non è apparsa, ad esempio, nel Medioevo: per trovare un testo con intenti letterari in i protagonisti e il lettore sono incerti sulla realtà dell'apparizione di un fantasma c'è bisogno delle norme sociali e culturali tipiche dell'Ottocento, che un fenomeno del genere escludevano nel modo più assoluto, pur avendone un'idea definita.

Questo non vuol dire che nel Medioevo chiunque credesse al soprannaturale, bensì che per ragioni letterarie sarebbe stato più probabile, in un testo, imbattersi in un fantasma preso in quanto tale, più che nel dubbio sull'esistenza del fantasma stesso. Ad esempio, nell'*Amleto* l'apparizione del fantasma del padre di Amleto è inizialmente messa in dubbio da Orazio, in un modo che sembrerebbe anticipare quello della letteratura fantastica sintetizzata quasi due secoli dopo; eppure ciò che conta ai fini del testo, in quella situazione, è più il *significato* dell'apparizione stessa, e non la sua realtà effettiva<sup>10</sup>. Per comprendere la valenza del soprannaturale bisogna quindi considerare, oltre che il complesso di regole - sottintese o meno - riguardanti il suo presunto funzionamento, anche la sua esplicitazione<sup>11</sup>. Allo stesso modo si può confrontare la presentazione del mostro in due testi molto distanti tra loro nel tempo, quali l'*Odissea* e *Frankenstein*; nel primo esempio l'esistenza di Scilla non rappresenta di per sé qualcosa di eccezionale, ed è trattata come elemento appartenente ad un sistema dato, per quanto connotata con termini negativi quali «mostro pauroso»<sup>12</sup>; la creatura costruita da Frankenstein, invece, nonostante ne siano addirittura definiti il processo e le ragioni di creazione, rappresenta uno scandalo di per sé, qualcosa di totalmente fuori dalla natura. Nel primo caso il mostro è un tassello in un mosaico mitico, ed ha una precisa funzione in termini letterari che però può essere assimilata a quella di enti non mostruosi (è una prova da superare, esattamente come lo sono i Proci o le tentazioni dell'isola dei lotofagi); invece in *Frankenstein* il mostro scombina l'insieme, ed è il motore primo della narrazione.

Una considerazione che deriva direttamente dalle precedenti è che il soprannaturale ha un'influenza anche in quanto modello letterario. Come tanti altri temi, infatti, per trattarlo ci si relaziona con la tradizione, andando incontro ad essa o ponendosi in contrapposizione; il valore socio-culturale del soprannaturale stesso può essere assimilato a quello di altri temi, come ad esempio la religione che sotto l'Illuminismo subisce un trattamento molto diverso da quello riservatole nel corso del Rinascimento<sup>13</sup>. Anche oggi questo meccanismo funziona allo stesso modo, sebbene con tratti peculiari: l'odierno *fantasy* attinge a quello sviluppatosi nella prima metà del Novecento, il quale

---

<sup>10</sup> Come evidenzia anche Orlando, cfr. *Ivi*, pp. 166-168). Proprio a proposito di questo episodio, «Dopo che Orazio ha visto il fantasma con i suoi propri occhi non mette più in discussione *se* questi esista, ma comincia a domandarsi piuttosto *perché*, che cosa sia venuto a fare» (*Ivi*, p. 167).

<sup>11</sup> Orlando insiste particolarmente sul valore della regolamentazione all'interno della letteratura soprannaturale, delineandolo come una condizione minima necessaria al soprannaturale stesso. Cfr. *Ivi*, pp. 17-18.

<sup>12</sup> Omero, *Odissea*, a cura di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1989, p. 333.

<sup>13</sup> F. Orlando, *Gli oggetti desueti in letteratura*, Torino, Einaudi, pp. 99-101.

deve però molto più al poema epico-cavalleresco di periodo medievale piuttosto che al soprannaturale letterario dell'Ottocento. La funzione del modello è quindi diversa rispetto a quella espletata da altri elementi, e si differenzia rispetto allo sviluppo di generi interi caratterizzati da un'evoluzione più progressiva, quali ad esempio la tragedia e la commedia.

Nel corso del tempo cambia quindi non soltanto la natura del soprannaturale, ma anche il suo inquadramento e la sua funzione in ambito letterario.

Un altro fattore importante è costituito dalla funzione del soprannaturale in ambito socio-letterario. Infatti in certi periodi storici la presenza del soprannaturale in un testo è stata considerata come un discrimine letterario, costituendo nello specifico un indicatore di genere o di qualità. Nei poemi cavallereschi gli elementi soprannaturali erano ampiamente tollerati se non addirittura previsti, e la loro mera presenza non costituiva un valore qualitativo per il giudizio sull'opera; ancora oggi usiamo distinguere il ciclo bretone dal ciclo francese usando come discrimine, oltre che le differenti connotazioni stilistiche, culturali e geografiche, anche la presenza di elementi soprannaturali (assenti o molto deboli in ambito francese). Saltando in avanti di qualche secolo, in epoca illuminista e positivista il soprannaturale veniva difficilmente accettato in letteratura<sup>14</sup>, e in Italia anche il Romanticismo – che nel resto d'Europa non disdegnava le frequentazioni di temi sovranaturali – esitava ad affrontarlo direttamente. Passando ad un contesto ancora più specifico, ad inizio Novecento la presenza di elementi soprannaturali o anche solo differenti dal contesto ordinario poteva bastare a classificare un'opera in un certo ambito: è il caso della narrativa pubblicata sui *pulp magazines*, testi considerati generalmente come di scarso valore – in taluni casi, in realtà, a ragione – o addirittura paraletteratura, senza una verifica dei pregi artistici.

Se però alcuni testi pubblicati su «Weird Tales» e «Astounding Stories» potevano effettivamente consistere in racconti sensazionalistici, con elementi soprannaturali rozzi e infantili atti soprattutto a scioccare il lettore assicurando il successo e la possibilità di vendita di altre storie (e d'altronde, come sostiene lo stesso Lovecraft, la maggior parte delle pubblicazioni era di questo livello perché il pubblico ricercava cose simili), ciò non significa che in quelle pagine non si potesse annidare anche narrativa di qualità. Questo dato può avere influito anche sulla direzione della critica letteraria, che in certi casi essa può aver tentato di nobilitare testi con elementi soprannaturali cercando di trovarvi significati allegorici o simbolici, oppure al contrario può averne ignorato aspetti rilevanti a causa del pregiudizio verso le sue origini (si pensi alla stroncatura di Lovecraft operata da Edmund Wilson<sup>15</sup>). Anche il critico D. Suvin non si è espresso in modo positivo a proposito della *weird fiction*, nonostante

---

<sup>14</sup> C. Melani, *Il risarcimento della bohème italiana* in C. Melani (a cura di), *Fantastico Italiano*, Milano, BUR, 2009, pp. 53-54.

<sup>15</sup> L'articolo *Tales of the Marvellous and the Ridiculous* apparso il 24 novembre del 1945 sul «The New Yorker».

alcune sue proposte teoriche siano utili per comprenderla come fenomeno <sup>16</sup> . Ad ogni modo, nella nostra analisi tratteremo esclusivamente testi narrativi caratterizzati da un significato, un valore o un'aspirazione pienamente letterari.

### 1.3) Organizzazione di questo studio

Ora, appurata la dinamica evolutiva della letteratura del soprannaturale in letteratura, andiamo alle ragioni del presente studio. Esso si basa su due domande specifiche: 1) che cosa accade alla letteratura fantastica tra Ottocento e Novecento? 2) che cos'è la *weird fiction*?

La prima domanda trova ragione d'essere proprio nel discorso condotto sino ad ora: la letteratura del soprannaturale si evolve, e anche le sue correnti interne, i suoi modi specifici, vanno incontro ad un mutamento.

Uno di questi cambiamenti caratterizza proprio la letteratura fantastica, così importante nel panorama critico, e che sembra andare incontro, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, ad una forma di regressione. Con l'affermarsi delle tendenze moderniste, infatti, il soprannaturale in sé non sparisce affatto dalle pagine dei libri: assume però connotati diversi, che lo vedono trattato con maggiore fermezza, a volte come un dato di fatto. Ciò che sta al centro dei testi non è più il dubbio sull'effettiva realtà dell'evento soprannaturale, poiché esso viene trattato come certo, appurato, e in autori quali Kafka o Buzzati l'alterazione della realtà è accolta, anche all'interno della narrazione, con velocità e naturalezza. Il surrealismo e il realismo magico si fanno strada, sulla spinta dei movimenti d'avanguardia: il fulcro non è più la tenuta del tessuto del reale (cioè del «paradigma di realtà» cui accennavamo prima), e il soprannaturale assume funzioni differenti. Sarebbe questo il passaggio al fantastico di «uso intellettuale» di cui parla Calvino<sup>17</sup>, cui si potrebbe accostare, nel corso della prima metà del Novecento, lo sviluppo della narrativa *fantasy* quale genere in cui il soprannaturale è centrale pur senza mettere in discussione la tenuta del reale<sup>18</sup>.

Eppure la letteratura fantastica propriamente detta non si limita semplicemente a sparire, poiché rimangono esempi di sopravvivenza e di evoluzione anche a distanza di tempo, come nel caso dei racconti di Cortazar o, in Italia, di Tabucchi<sup>19</sup>. Essa potrebbe quindi aver subito un processo di evoluzione più complesso, magari in alcuni casi indipendente rispetto allo sviluppo della narrativa di stampo più «intellettuale» e surreale; se è giusto considerare possibile l'evoluzione della letteratura del soprannaturale, è anche legittimo supporre la compresenza di suoi diversi statuti, anche

---

<sup>16</sup> Cfr. D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985. Affronteremo le teorie di Suvin più avanti.

<sup>17</sup> «Nel Novecento è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s'impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come mediazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo» (I. Calvino, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, p. 261).

<sup>18</sup> Sul *fantasy* torneremo più avanti.

<sup>19</sup> Definiti da Ceserani esempi di «persistenza» del fantastico nel Novecento, R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 11.

contemporanei l'uno all'altro, sotto l'influenza dei medesimi fenomeni culturali, sociali e storici<sup>20</sup>. Come vedremo più dettagliatamente in seguito in seguito, effettivamente la narrativa fantastica non ha soltanto dato spazio al soprannaturale evidente e assoluto tipico del surrealismo, ma ha anche potuto fare nascere la *weird fiction*.

A questo proposito, torniamo alla seconda domanda alla base di questo studio, ovvero: «che cosa è la *weird fiction*?». Questo quesito è inevitabilmente influenzato da come sono stati condotti gli studi critici sull'argomento. Infatti il termine «*weird*» in ambito letterario, diffuso perlopiù nel contesto anglosassone, è utilizzato in diversi modi che sembrano indicare di volta in volta qualcosa di diverso<sup>21</sup>. Lovecraft lo utilizza per indicare tutta la narrativa del soprannaturale, mentre Penzoldt nello studio *The Supernatural in fiction* (1952) pare renderlo quasi un sinonimo di *ghost story*, cioè di tutta la narrativa che rappresenti storie di fantasmi, con l'intento di incutere inquietudine. S. T. Joshi è inizialmente dello stesso avviso, per poi cambiare idea nel corso del tempo. La stessa rivista *Weird Tales* raccoglieva testi di natura e forma molto varie e faceva riferimento alle pubblicazioni che ospitava come *weird stories*, «of unconventional type»<sup>22</sup>. «Weird» potrebbe dunque anche essere usato come *umbrella term*, atto a indicare generi e sottogeneri accomunati da un pubblico comune, o da certe coordinate storiche.

Come vedremo, però, tentare di dare un significato univoco al concetto, delimitandolo cronologicamente, formalmente e tematicamente, è fondamentale per fare luce su un certo momento dell'evoluzione della letteratura del soprannaturale. Definire cosa sia la *weird fiction*, a partire da ciò che è comunemente indicato come tale, è possibile individuando delle costanti ed escludendo progressivamente ciò che non è certamente *weird*, tenendo presenti le tradizioni e gli sviluppi differenti, nell'ambito della letteratura del soprannaturale e non. L'uso del concetto di «modo letterario» sarà di vitale importanza.

Questo studio, dunque, prende le mosse da due domande precise. La risposta alla prima domanda, «che cosa accade alla letteratura fantastica tra Ottocento e Novecento?», sarà in sostanza, la ragione della seconda, «che cos'è la *weird fiction*?». Vedremo infatti che tra le cose che accadono alla letteratura fantastica tra Ottocento e Novecento vi è, appunto, il mutamento in *weird fiction*. Avviene anche l'inverso: la *weird fiction* è, in termini di definizione, un modo derivato dal fantastico in un momento di specifiche influenze culturali, a cavallo tra Ottocento e Novecento, e che presenta evidenti analogie col modernismo.

---

<sup>20</sup> Orlando stesso differenzia almeno due tipi di «soprannaturale di ignoranza», e sottolinea come un secondo tipo, il «soprannaturale di trasposizione», sia contemporaneo ma non identico al fantastico. Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti in letteratura*, Torino, Einaudi, pp. 53-54.

<sup>21</sup> Vedremo più avanti quanto è sostenuto da James Machin a proposito del valore multiforme del termine «weird».

<sup>22</sup> J. R. Carney, «*Something That Swayed as if in Unison*», in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., p. 6.

Nel corso dello studio analizzeremo nel dettaglio le domande e lo sviluppo delle risposte qui sinteticamente fornite. Inizieremo con la prima, e con un'analisi delle maggiori teorie sul fantastico e sulla letteratura del soprannaturale in generale.

## 2) La critica della letteratura fantastica e il «modo fantastico»

La presenza del soprannaturale in letteratura, come abbiamo detto, ha subito un processo di evoluzione e cambiamento nel tempo. In questo campo la critica contemporanea si è interessata maggiormente alla produzione del diciannovesimo secolo, probabilmente perché la letteratura fantastica – che, come abbiamo specificato più sopra, intendiamo delimitata cronologicamente al periodo tra fine '700 e inizio '900 – pone una sfida maggiore dal punto di vista classificatorio e analitico. Ciò non vuol dire che il soprannaturale presente, ad esempio, nell'*Orlando Furioso* sia meno meritevole di approfondimento: si tratta semplicemente di utilizzi differenti, e le rappresentazioni particolari del fantastico propongono un soprannaturale sfuggente e difficile da classificare come carattere proprio di un genere definito.

Molti studi si sono susseguiti in merito, ma il più noto, quello condotto da Todorov, ha influenzato e influenza ancora oggi diverse correnti critiche. Ne parleremo più approfonditamente in seguito, dedicandoci adesso, brevemente, alle riflessioni sul fantastico precedenti alla grande attenzione critica sviluppatasi nel Novecento.

### 2.1) Il fantastico secondo gli autori

La particolare sottigliezza del fantastico era ben nota agli autori che lo scrivevano. Molto prima dell'analisi di Todorov, E. T. A. Hoffman poneva, nel racconto *Das öde Haus* (*La casa disabitata*, 1817) una distinzione tra il meraviglioso e lo straordinario<sup>23</sup>, dimostrando la cognizione dell'esistenza di un rapporto specifico tra ciò che di strano viene rappresentato e ciò che viene universalmente reputato impossibile.

La distinzione operata da Hoffman anticipa l'etichetta di «strano» usata molto tempo dopo da Todorov in relazione al fantastico, e ciò dovrebbe evidenziare ulteriormente l'importanza della sfumatura dell'«improbabile»: il fantastico risiede sempre nei pressi di ciò che sta ai limiti del credibile, esattamente come accade per l'improbabile, ma a differenza di quest'ultimo travalica i limiti imposti dal naturale.

Maupassant, più tardi, parlerà proprio di «dubbio» ed «esitazione»<sup>24</sup>, due termini che puntano decisamente l'attenzione sul problema focale del fantastico stesso. Nella società umana ciò che è improbabile è diverso da ciò che è impossibile: per ciò che riguarda la prima categoria potremo sempre avere dei dubbi riguardo a ciò che accadrà (ad esempio, è *improbabile* che qualcuno venga colpito due volte in un giorno da un fulmine), mentre nella seconda no (non abbiamo dei dubbi sulla

---

<sup>23</sup> E. T. A. Hoffmann, *La casa disabitata*, in *Racconti e romanzi. Gli elisir del diavolo. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot. Racconti notturni*, trad. it. di A. Spaini, Torino, Einaudi, 1969. p. 768.

<sup>24</sup> G. De Maupassant, *Le fantastique*, in *Chroniques*, 2 voll., Paris, 10/18, 1980, vol. I. p. 257, citato in R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 56.

possibilità di ritorno dei morti: è semplicemente *certo* che essi non tornino). Il dubbio, quindi, appartiene al campo del probabile e non del fisicamente possibile. La caratteristica del fantastico è proprio quella di introdurre l'esitazione nel secondo campo, che di solito distingue chiaramente la realtà in due spazi differenti – ciò che può essere e ciò che non può essere. Il fantastico dunque combina l'improbabile con l'impossibile, ma è sempre il secondo termine ad avere preponderanza: è *improbabile* che un gatto nero venga sepolto per sbaglio insieme al cadavere di un'assassinata, mentre è assolutamente *impossibile* che un gatto, con il preciso intento di denunciare l'omicidio, si faccia murare vivo per poi allertare la polizia – e questo è precisamente ciò a cui allude *The Black Cat (Il gatto nero, 1843)* di Poe.

Proprio Poe teneva a distanziare i propri racconti da quelli «tedeschi», caratterizzati da un terrore riconducibile al gotico e distante dal suo stile: «If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but if the soul, — that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results»<sup>25</sup>. Poe intendeva evidenziare l'inquietudine rappresentata nei propri racconti come qualcosa dai toni più tenui, una vaghezza raggiunta secondo procedimenti precisi (in pare illustrati in *The Philosophy of Composition, 1846*). Si intuisce, quindi, che gli autori di letteratura fantastica possedevano in taluni casi la cognizione della meccanica sottile necessaria insita in testi di questo tipo. La critica, però, non sempre ha seguito queste strade nell'analisi del fantastico.

## 2.2) Le proposte teoriche di Todorov

Chiunque si sia confrontato con la natura del fantastico ha dovuto prendere le mosse dalle teorie di Todorov, le quali hanno certamente contribuito a portare l'attenzione su questo argomento, ma anche radicato alcune delle criticità che ne hanno contraddistinto l'analisi. L'intenzione di occuparsi dell'esitazione quale «prima condizione del fantastico»<sup>26</sup>, pur essendo in linea con quanto sostenuto dagli scrittori del fantastico riguardo al «dubbio», ha condotto ad una tendenza classificatoria estrema: seguendo alla lettera quanto ipotizzato da Todorov, un testo appartiene al «genere» fantastico solo finché dura l'esitazione<sup>27</sup>. Il fatto che Todorov inserisca nel suo studio anche il «meraviglioso» e lo «strano» e le categorie intermedie «fantastico-strano» e «fantastico-meraviglioso»<sup>28</sup>, sempre definite come «generi», può essere letto come un tentativo di sistemare tutti i testi che sembrano fantastici per la maggior parte della loro stessa estensione, mostrandosi poi nel finale o del tutto razionali o del tutto soprannaturali. Va da sé che, secondo questa classificazione, i testi fantastici veri e propri sarebbero

---

<sup>25</sup> E. A. Poe, *Preface to Tales of the Grotesque and Arabesque* (<https://www.eapoe.org/papers/psblctr/pl20121.htm> consultato il 20/11/18).

<sup>26</sup> T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 34.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 48.

pochissimi.

Ma se si considera l'importanza del dubbio riguardo al possibile che abbiamo evidenziato più sopra, appare evidente che la questione centrale del fantastico risiede nella rappresentazione in sé – nel *modo*, cioè, in cui gli eventi vengono rappresentati, mettendoli in relazione alla concezione ordinaria del reale, modo che può anche non essere preponderante nel testo stesso.

Inoltre, stabilire che il fantastico in quanto genere coincida con la durata d'una esitazione significa non solo escludere una grande quantità di testi dal campo, ma anche dare una definizione insufficiente di ciò che viene tagliato fuori dalle varie classificazioni. Difatti un racconto categorizzato come «strano» da Todorov si considera, secondo questa schema, per ciò che *non è*: non è un testo fantastico, sebbene abbia al suo interno la stessa esitazione<sup>29</sup>. Le categorie intermedie come «fantastico-strano» e «fantastico-meraviglioso» non sono sufficienti a risolvere questo problema metodologico: l'oggetto della ricerca è stato ridotto ad un'applicazione circostanziata di un certo procedimento, e tutto ciò che vi gravita attorno è, appunto, mero satellite – qualcosa che non può essere classificato interamente come fantastico e che però deve comunque possedere un posto nel sistema. Todorov ha quindi messo da parte il fatto che deve esserci un motivo preciso per il quale – secondo il suo metodo - un testo fantastico appare tanto spesso non del tutto fantastico dall'inizio alla fine. Questa concezione, caratterizzata da un eccessivo attaccamento al concetto di «estensione del fantastico» e alla necessità di dare delle delimitazioni nette in grado di descrivere tutto il materiale, ha fornito utili spunti di riflessione ma non è sufficiente ad un'analisi approfondita della letteratura fantastica, anche a causa dell'esclusione di considerazioni sul contesto storico-culturale dei testi analizzati<sup>30</sup>.

### 2.3) La scuola francese

Prima di Todorov, la scuola critica francese aveva delineato con Castex, Caillois e Vax i concetti di «intrusione»<sup>31</sup>, «irruzione»<sup>32</sup> e «seduzione»<sup>33</sup> da parte del fantastico nei confronti del reale. Si delineava già l'idea di una natura del fantastico dinamica, non rigida, definita secondo un criterio relazionale (tenendo presente cioè un referente preciso, un sistema col quale confrontarsi per potersi manifestare). La rottura può esistere solo se preventivamente esiste qualcosa che si possa rompere, e ciò che si frantuma, nel fantastico, è la cognizione ordinata di ciò che è reale e ciò che non lo è. Non si tratta ancora precisamente di «modo fantastico», ma sembra che quel tipo di direzione sia già

---

<sup>29</sup> «Lo strano “è caratterizzato da una semantica esclusivamente contrastiva” e si contrappone illogicamente un inesistente genere “normale”» (R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 59).

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 58-59.

<sup>31</sup> P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 8.

<sup>32</sup> R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 90-92.

<sup>33</sup> L. Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, p. 88.

presa. La scuola todoroviana si è evoluta in una direzione più conciliante, tesa ad attenuare la rigidità del modello originale<sup>34</sup>, ma il problema resta la difficoltà descrivere una materia tanto multiforme applicando dei tagli classificatori troppo netti (ad esempio, la presenza o l'assenza dell'esitazione nel testo). Vedremo in seguito che è possibile proporre delle suddivisioni in questo ambito, ma non attraverso determinazioni che considerino esclusivamente – ad esempio - il finale dei testi analizzati. Infine, bisogna evidenziare che nell'ambito della scuola francese non si è chiaramente approfondita la possibilità di un'evoluzione della letteratura del soprannaturale.

#### **2.4) La concezione modale**

L'idea di fantastico come «modo» si è rivelata, tra quelle proposte dalla critica, come la più soddisfacente ed efficace. Questa concezione si può declinare in diverse accezioni a seconda degli approcci e degli studiosi che l'hanno trattata.

Lugnani, sebbene riprenda la distinzione tra «strano», «fantastico» e «meraviglioso» avanzata da Todorov, introduce esplicitamente il concetto di modo, individuando l'importanza della relazione tra testo e paradigma di reale. Nello specifico, il racconto fantastico sarebbe una narrazione caratterizzata da «uno scarto non riconducibile al reale e d'una lacerazione nel paradigma»<sup>35</sup>. Il paradigma di realtà cui lo studioso fa riferimento è l'insieme dei dati scientifici e della loro organizzazione assiologica; l'uomo non ha realtà al di fuori del paradigma stesso<sup>36</sup>. Sull'accezione di paradigma del reale torneremo in seguito, evidenziando la possibilità di espandere questo concetto affinché tenga conto anche di ciò che l'uomo *non* ritiene reale (cioè il funzionamento soprannaturale nell'immaginario collettivo).

Inoltre Lugnani introduce nella questione il racconto «realistico»<sup>37</sup>, ovvero afferente al reale, una categoria fondamentale per lo studio del fantastico e per comprendere dove il fantastico stesso si può individuare con certezza e dove no. Lugnani fa coincidere il reale con il paradigma di realtà, e perciò un testo realistico è quello che non tradisce mai ciò che è reputato reale; di conseguenza si potrebbe proporre la sostituzione del termine «realistico» con «verosimile», per evidenziare la sua natura relazionale e l'importanza del suo definirsi in rapporto a un sistema dato. Nello studio della letteratura del soprannaturale, infatti, la realtà rappresentata non coincide necessariamente con ciò che è inteso come plausibile, come vedremo nel dettaglio più avanti.

Ceserani ne *Il fantastico* analizza molte delle teorie che abbiamo citato sin qui prima di proporre la

---

<sup>34</sup> Cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 60-61. Lucio Lugnani, le cui teorie affronteremo tra poco, prende spunto dalle categorie di Todorov ampliandole e diversificandole (scegliendo però di considerarle come categorie modali), Cfr. *Ivi*, p. 60.

<sup>35</sup> Cfr. L. Lugnani, *Per una delimitazione del genere*, cit., p. 55.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 55.

definizione di fantastico come modo. Nel suo studio il critico propone delle serie di procedimenti formali e di temi ricorrenti nella letteratura fantastica, selezionandoli secondo un criterio che permette di evitare categorizzazioni troppo rigide e tenendo conto, come Lugnani e a differenza di Todorov, del contesto storico-culturale dei testi. Ceserani mostra grande considerazione per il «paradigma di realtà» proposto da Lugnani, e nella sua analisi insiste sul concetto di rottura del paradigma stesso, che si verifica attorno a elementi delineati quali la notte, la morte, la follia e così via<sup>38</sup>, e attraverso procedimenti formali specifici quali il racconto in prima persona, la rappresentazione di passaggi di soglia e simili<sup>39</sup>. In definitiva, il fantastico è «un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creativa, in opere appartenenti a generi del tutto diversi»<sup>40</sup>.

Lo studio di Ceserani è estremamente convincente e il suo unico limite, se è possibile evidenziarne uno, è proprio la mancanza di approfondimento riguardo alla letteratura del soprannaturale nel Novecento. Infatti, pur considerando l'esistenza di una evoluzione del fantastico (nello specifico, all'interno dell'Ottocento<sup>41</sup>), nel momento in cui si occupa di Cortazar e Tabucchi il critico presenta il loro fantastico quale una «persistenza» del passato, evidenziando le differenze rispetto a quello dell'Ottocento ma considerandolo quasi come una sua estensione e non come qualcosa di diverso<sup>42</sup>. Se pure la «persistenza» del fantastico sia un discorso accettabile, va però evidenziato che sarebbe stata utile una riflessione precisa su eventuali dinamiche interne all'evoluzione della letteratura del soprannaturale, anche considerando come Ceserani distingue evidentemente il fantastico dal surrealismo<sup>43</sup> ammettendo implicitamente la possibilità di altri statuti del soprannaturale nel Novecento.

Al netto di tutte queste considerazioni, se si considera il fantastico in senso «dinamico» – cioè quale categoria modale – e se si tiene presente la sua profonda relazione con ciò che è creduto reale, si può procedere a valutare come esso abbia reagito in funzione di specifiche influenze storiche e culturali. Se la letteratura del soprannaturale può evolvere, come abbiamo sostenuto precedentemente, non è peregrino domandarsi che direzione abbia preso questa sua particolare declinazione incarnata dal fantastico, la quale può essere certo “sopravvissuta” nel Novecento ma che può anche aver dato vita,

---

<sup>38</sup> Cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 85-95.

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 75-84.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 133.

precedentemente, a nuove situazioni letterarie. Sarà bene soffermarsi ora su uno studio specifico della dinamica di questa evoluzione.

## **2.5) L'ipotesi del fantastico come pulsione immaginativa**

Prima di procedere, dedichiamo un breve spazio alla corrente critica che attribuisce l'etichetta di «fantastico» a tutta la letteratura. Partendo dalla celebre affermazione di Borges e Casares<sup>44</sup>, si è costruita è una teoria intera che vuole far coincidere il fantastico con la pulsione immaginifica – o fantasia che dir si voglia – insita in tutta la scrittura letteraria. Seppure in modo diverso, Rosemary Jackson<sup>45</sup> e Silvia Albertazzi<sup>46</sup> hanno parzialmente aderito a questa corrente di pensiero, la quale soffre però il difetto di deviare l'attenzione dal nodo principale della questione: affermare che tutta la letteratura è fantastica equivale a dire che nessuna lo è, ed equivale anche a mancare completamente il punto della presenza del soprannaturale come tema. Potrà anche essere efficace nel descrivere alcuni paradossi letterari, come il fatto che l'invenzione si trova tanto nella letteratura «realistica» quanto nel racconto di fate e che, perciò, ha poco senso voler considerare il primo approccio come «più serio» del secondo; e la stessa teoria potrà anche essere apprezzata come tentativo di dare più lustro ad un settore che, si suppone spesso, non ha ancora oggi la considerazione che merita. Nonostante ciò, sostenere che ogni testo letterario sia fantastico appiattisce la questione e appiattisce il significato del termine stesso. La fantasia non va identificata con il fantastico, sebbene una certa confusione terminologica, soprattutto in ambito anglosassone, possa effettivamente aver reso ancora più complessa da trattare una questione che è già di per sé intricata<sup>47</sup>; ma ritenerle la stessa cosa può sembrare facilmente un modo per sottrarsi alla complessità della questione.

## **2.6) Il soprannaturale letterario di Francesco Orlando**

Lo studio sul soprannaturale letterario condotto da Orlando si concentra sull'evoluzione della presenza di questo argomento nella storia della letteratura, un aspetto fondamentale – come abbiamo visto in precedenza – per comprendere il fenomeno del fantastico. Per quanto si tratti di uno studio incompleto<sup>48</sup>, *Il soprannaturale letterario* si rivela di importanza fondamentale ai fini del nostro discorso.

Secondo Orlando, il cambiamento del soprannaturale letterario nel corso del tempo si articola

---

<sup>44</sup> «Bisognerebbe dire che tutta la letteratura è fantastica» (J. Borges, A. B. Casares, *Introduzione* in J. Borges, A. B. Casares (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Editori Riuniti, Roma, 1997, p. IX).

<sup>45</sup> Rosemary Jackson propone il fantastico come una tendenza immaginativa universale non basata sul soprannaturale ma su una generica tendenza «sovversiva». Questa lettura, però, rischia di incorrere nello stesso errore di Todorov – cioè non considerare la componente storico-culturale. Cfr. R. Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1988.

<sup>46</sup> Cfr. S. Albertazzi, *Il punto su: La letteratura fantastica*, Laterza, Bari, 1993.

<sup>47</sup> Sulla confusione tra «fantastico», «fantasy», «phantasie» eccetera, cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 10-11.

<sup>48</sup> Si tratta, infatti, del materiale ordinato e raccolto per due corsi universitari, risalenti al 2005 e al 2006.

sull'alternarsi di rilevanza di alcune categorie, le quali pur rimanendo costanti subiscono un trattamento diverso in differenti momenti cronologici. La loro evoluzione è dovuta a fattori socioculturali e alla stessa storia della letteratura del soprannaturale, in una interrelazione che Orlando sfrutta come modello teorico anche nello studio *Gli oggetti desueti*<sup>49</sup>. Il soprannaturale in letteratura sarebbe sempre caratterizzato dalla presenza di regole<sup>50</sup> e da una loro motivazione inquadrata nel contesto rappresentato. Inoltre i testi presenterebbero una quantità minore o maggiore di credito, a seconda dei casi, e una localizzazione del soprannaturale diversa di volta in volta. Il soprannaturale è poi definito come «una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data»<sup>51</sup>, una definizione che non può che ricordare quanto si è detto sul «paradigma di realtà» di Lugnani.

Le diverse combinazioni di questi fattori sono sintetizzate in sei tipi: soprannaturale di *derisione*, di *indulgenza*, di *ignoranza*, di *trasposizione*, di *imposizione* e di *tradizione*, elencati considerando un ordine crescente di credito dato al soprannaturale stesso. Ciò vuol dire che in quello di *derisione* il soprannaturale è presentato solo per essere deriso, ad espressione del superamento di un ordine di razionalità ritenuto inferiore e sorpassato, mentre nel caso di quello di *tradizione* il credito accordato è massimo, poiché si tratta di reificazioni collettive dell'immaginario<sup>52</sup>. Sebbene non con le stesse argomentazioni di Ceserani, e sebbene non si possa parlare propriamente di «modo letterario», siamo di fronte ad una organizzazione basata su forma – ovvero come vengono gestiti credito e discredito e dove avviene la localizzazione - e tema – il soprannaturale stesso e le sue regole. Orlando esclude dalla propria analisi i testi «in cui la sospensione delle leggi naturali derivi da una convenzione di genere»<sup>53</sup>, come nel caso delle favole e nelle canzoni nelle quali la valenza metaforica prende il sopravvento. Ne deriva che in quei casi la «consistenza del soprannaturale dipenda direttamente anche dalle dimensioni e dalla maggiore o minore narratività del testo»<sup>54</sup>. Ai fini del nostro discorso è necessario concentrarsi su due tipi specifici, quello di *ignoranza* e quello di *imposizione* – almeno per un questione prettamente cronologica, poiché stiamo indagando su cosa

---

<sup>49</sup> Si veda ad esempio quanto sostenuto da Orlando a proposito dei codici letterari e del loro rapporto con l'immaginario: F. Orlando, *Gli oggetti desueti in letteratura*, cit., p. 61-64.

<sup>50</sup> F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 17.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>52</sup> *Ivi*, p.120

<sup>53</sup> *Ivi*, p.23

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 24. Questa affermazione potrebbe sembrare a favore di un criterio quantitativo più che qualitativo, andando a supportare l'idea dell'estensione del soprannaturale che abbiamo già incontrato in Todorov. In realtà qui Orlando si sta limitando a trattare casi particolari, quali il discorso metaforico e quello surreale, nei quali la sua definizione potrebbe incontrare dei limiti (*ivi*, p. 25). Lo stesso tipo di considerazione si potrebbe applicare, probabilmente, ad altri casi limite, quali il *fantasy* e la fantascienza, che pongono problemi legati alla loro stessa costituzione narrativa, la quale prevede statuti per il naturale e l'innaturale differenti da quelli della nostra realtà.

accada al fantastico tra Ottocento e Novecento e queste due categorie vengono sistemate da Orlando all'incirca in questo periodo di tempo.

Il soprannaturale di *ignoranza* si distingue in due tipologie: una si fonda sull'impossibilità per i protagonisti (e per il lettore) di stabilire se gli eventi hanno davvero una connotazione irreali, l'altra su che cosa sia rappresentato dal soprannaturale stesso<sup>55</sup>.

Nel primo caso, l'effetto si raggiunge attraverso l'uso di un punto di vista limitato<sup>56</sup>, che rientra in un particolare tipo di focalizzazione narrativa<sup>57</sup> e che si esprime anche attraverso delle forme di reticenza da parte dei personaggi stessi. Ciò che è taciuto da uno dei protagonisti diretti della vicenda, infatti, suscita un maggiore disorientamento rispetto ad un'omissione dovuta alla voce d'autore stessa<sup>58</sup>. In questo tipo di soprannaturale il credito si ferma ad una posizione mediana, e sebbene la vicenda si possa infine dipanare in un senso realistico o meno (lo «strano» e il «meraviglioso» di Todorov) è l'incertezza (la «sospensione» di Todorov) a caratterizzare questa tipologia. Nel secondo caso, ovvero con il dubbio sulla natura di ciò che viene rappresentato, l'incertezza è data soprattutto dalla mancata chiarezza delle regole del soprannaturale – che, come abbiamo visto, sono fondamentali secondo la teoria Orlando<sup>59</sup>. Le regole continuano ad esistere, ovviamente, ma all'interno della narrazione non se ne conosce la natura né il funzionamento. Su questo sottotipo nello specifico torneremo più avanti, poiché estremamente utile ai fini della nostra analisi. Per concludere sul soprannaturale di *ignoranza*, infine, bisogna evidenziare che esso si configura come molto legato al contesto socio-culturale, come dimostra Orlando stesso trattando di *The Mysteries of Udolpho* (*I misteri di Udolfo*, 1794). Questo romanzo, tutto incentrato su misteri e paure che dovrebbero essere stati cancellati dalla nuova razionalità illuminista, insiste non tanto sulla presunta realtà delle leggende e del folklore (e infatti la risoluzione finale è naturale), quanto piuttosto sulla umana inclinazione a crederci<sup>60</sup>.

Il soprannaturale di *imposizione* si basa invece su una delineazione immediata e netta del soprannaturale stesso, il quale viene dato quasi come per scontato. Trattando di Kafka, Orlando spiega come nelle *Metamorfosi* l'autore provveda a «minimizzare il soprannaturale, dopo avercelo gettato in faccia»<sup>61</sup>. Questa naturalezza non ha però niente a che fare con quella delle fiabe o dei racconti mitici; qui lo strappo nella realtà esiste perché esiste la realtà stessa, e semplicemente esso viene

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 64, 73.

<sup>56</sup> Ivi, p. 69.

<sup>57</sup> Difatti il lettore viene tenuto all'oscuro di ciò che il narratore e l'autore conoscono. Cfr. G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 245-247. Su questo aspetto torneremo più avanti.

<sup>58</sup> F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 70.

<sup>59</sup> Ivi, p. 78.

<sup>60</sup> Ivi, p. 72.

<sup>61</sup> Ivi, p. 82.

subito assimilato<sup>62</sup>.

Questo stato di cose porta i personaggi narrati ad una condizione peculiare: accettando il soprannaturale senza traumi ne assimilano l'esistenza senza però comprenderla. In Kafka i personaggi *sanno* che la rottura è avvenuta, ma non la *capiscono*. La gratuità dell'impossibile è verificata ma non analizzata<sup>63</sup>.

Come abbiamo già detto, queste tipologie proposte da Orlando non sono assimilate direttamente a «modi» letterari – per come li ha proposti Ceserani – ma presentano certamente delle analogie evidenti. Tematicamente però può esservi attinenza con il discorso di «modo» fantastico che abbiamo trattato in precedenza basato su temi e forme.

il soprannaturale stesso è una costante tematica ricorrente: nel caso de *I misteri di Udolfo* si presenta spesso il tema del fantasma, mentre nelle *Metamorfosi* è centrale quello della trasformazione; entrambi i concetti appartengono al bacino dell'impossibile, della rottura del reale. Anche gli altri esempi proposti in merito da Orlando presentano simili somiglianze<sup>64</sup>.

A livello formale, Orlando si concentra sull'espressione e sulle tecniche impiegate dagli autori per esprimere le differenti sensazioni dei personaggi: incertezza nella categoria di *ignoranza*<sup>65</sup>, rassegnazione e accettazione gratuita in quello di *imposizione*<sup>66</sup>. Caratterizzare delle tipologie principalmente mediante uno stato testuale, cioè mediante una resa raggiunta attorno ad un certo tema, configura le tipologie stesse quasi come modi veri e propri, o magari come varianti di differenti modi sempre legati al soprannaturale.

Bisogna dunque evidenziare come il critico abbia insistito sullo spostamento del soprannaturale all'interno della cultura letteraria, e di come esso si configuri, sostanzialmente, come un elemento dinamico, esprimibile in maniera sempre diversa e non statica.

Continuando ad analizzare lo studio condotto da Orlando emerge la categorizzazione da lui proposta copre buona parte della storia della letteratura occidentale. Esistono però delle ragioni per ritenere che, tra i vari tipi di soprannaturale proposti, esistano dei passaggi troppo repentini. In particolare le criticità risiedono nella cronologia e nel suo rapporto con la valutazione della verosimiglianza.

---

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 81. Nell'esempio fatto da Orlando egli paragona due testi, uno di Borges e uno di Kafka; nel primo «la sostituzione di universo è totale», nel secondo «lo strappo è uno solo e avviene entro la totalità inalterata del nostro mondo» (*Ibidem*). Questo contrasto è utile per capire perché il *fantasy* non può essere paragonato al surrealismo o al realismo magico: esso rappresenta un mondo differente, un differente paradigma di realtà. Come si può evincere anche dallo studio di Tolkien sulle *fairy stories* (*On Fairy-Stories*, 1947), i meccanismi alla base del *fantasy* hanno una maggiore attinenza a quelli del racconto fiabesco, sebbene non coincidano interamente. Il fulcro resta nella connessione con la nostra realtà, che il *fantasy* tende solitamente a escludere *in toto*, a differenza della fiaba.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>64</sup> Trattando del soprannaturale *d'imposizione* Orlando sceglie come esempio *Il maestro e Margherita* di Bulgakov, romanzo basato sul personaggio del demone e dei suoi aiutanti; anche il *Faust*, scelto per il soprannaturale di *trasposizione*, tratta dei personaggi infernali.

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 150-151.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 164.

Tra gli esempi proposti per il soprannaturale *d'ignoranza* e per quello *d'imposizione*, infatti, c'è un lasso di tempo abbastanza breve. L'ultimo testo citato per quello di *ignoranza* è *The Turn of The Screw* (1898), mentre per quello di *imposizione* troviamo *Die Verwandlung* (*La metamorfosi*, 1916) di Kafka.

Eppure, confrontando le due categorie assistiamo ad una scomparsa dell'esigenza di verosimiglianza, che era caratteristica propria della categoria *d'ignoranza*. Questo vuol dire che se in un racconto di James ci si può aspettare una reazione allarmata e scioccata da parte dei personaggi davanti al soprannaturale, in Kafka questo bisogno è minimizzato. È possibile che un tratto tanto rilevante sparisca in così poco tempo e senza gradazioni?

Ora, è chiaro che il modello proposto da Orlando non vada preso alla lettera e che non si può pretendere una suddivisione categorica che preveda l'apparire di un tipo in un anno preciso e con una precisa opera. Ad esempio, una contro-argomentazione dal punto di vista cronologico è data dal fatto che il soprannaturale *d'imposizione* non appartiene soltanto all'inizio del XX secolo. Esso è ravvisabile ad esempio già in Gogol (si pensi a *Il naso* del 1836) in un momento nel quale la verosimiglianza era ancora necessaria nella letteratura del fantastico<sup>67</sup>.

I due modi *d'imposizione* e di *ignoranza* sono stati compresenti (come è accaduto anche con quello di *trasfigurazione*, presente cronologicamente negli stessi anni di quello di *ignoranza*) e la rilevanza della verosimiglianza non è stata la categoria imperante del XIX secolo, come si potrebbe pensare se si prendesse troppo alla lettera la storicizzazione della categoria. Inoltre, rilevare il fatto che la distanza di tempo tra le altre classi è maggiore può aiutarci solo relativamente: infatti tra soprannaturale *d'ignoranza* e *d'imposizione* si affermano la corrente modernista e le avanguardie, specialmente il surrealismo, che potrebbero avere avuto un effetto di accelerazione sull'evoluzione da un gradino all'altro.

Ciò non toglie che tra il soprannaturale *d'ignoranza* e quello *d'imposizione* il passaggio dal grado di credito da intermedio a massimo sembra eccessivamente brusco, con una perdita di elementi troppo marcata. La gradualità che ha contraddistinto l'evoluzione della letteratura soprannaturale sin qui sparisce per lasciare il posto ad uno stacco netto, nel quale la verosimiglianza viene del tutto messa da parte.

Nonostante ciò, non ci si può dimenticare che dopo il Settecento le categorie di Orlando assumono implicitamente una connotazione diversa, perché cambia tutta la letteratura a causa della "scoperta" del realismo. «Il fantastico presuppone l'illuminismo»<sup>68</sup>, puntualizza il critico sin dalle prime pagine

---

<sup>67</sup> Ne *Il naso* l'accettazione dell'evento soprannaturale è abbastanza diretta, permettendo al testo di incentrarsi sul discorso di critica e satira sociale.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 4.

del suo studio; e se non si tratta esattamente dello stesso realismo cui abbiamo fatto riferimento trattando del «paradigma di realtà» di Lugnani, si rintraccia comunque la rilevanza della quotidianità, della concretezza di luoghi, tempi e persone reali che nella letteratura ufficiale avevano trovato difficilmente un posto di tale rilievo. Si tratta di ciò che si crede reale, dei parametri di riferimento effettivamente in uso e non rispondenti necessariamente a logiche letterarie o tradizionali; nell'opera letteraria può entrare il dimesso e il basso, dopo secoli di relativa difficoltà ad includere queste materie<sup>69</sup>.

Questo elemento ha una funzione portante nel soprannaturale *d'ignoranza*, che tiene a rappresentare reazioni verosimili davanti al soprannaturale, ma ha un'importanza relativa o nulla in quello *d'imposizione*. Nella prima categoria il «paradigma di realtà» viene rotto e i personaggi ne sono consapevoli, reagendo verosimilmente, mentre nella seconda categoria la percezione della rottura è espressa in modo superficiale o non espressa affatto – in un modo che ha rilevanza soltanto se il lettore ha invece ben presente l'usuale importanza del paradigma di realtà in un contesto prettamente letterario.

I cambiamenti nel campo della verosimiglianza che si possono rintracciare nella letteratura precedente al '700, quindi, hanno per forza una valenza differente e non possono essere considerati delle prove della “naturalità” di cambi repentini.

Si capisce che potrebbero esserci dei problemi a mettere in relazione così stretta un aspetto esterno (la cronologia) e uno interno all'economia testuale (la valenza della verosimiglianza), ma la teoria di Orlando si basa su questi e altri fattori e sembra perciò lecito ritenere che queste criticità, per quanto lievi, tradiscano la possibile presenza di una categoria intermedia.

Abbiamo visto che le categorie di Orlando potevano anche coesistere temporalmente, e perciò questa ipotetica altra categoria potrebbe essere stata anche sviluppata nello stesso momento di quella *d'imposizione*. L'aspetto cronologico dovrebbe quindi essere messo in secondo piano – per quanto, come vedremo, possa tornarci utile in seguito – per favorire quello dell'organizzazione funzionale. La nuova categoria dovrebbe in definitiva rappresentare una considerazione diversa o della verosimiglianza, del paradigma di realtà o di entrambi gli elementi. Vedremo che la *weird fiction* può porsi a metà tra il soprannaturale *d'ignoranza*, che pone in scena eventi vaghi e che incrinano il paradigma di realtà, e il soprannaturale *d'imposizione*, che invece pone direttamente un paradigma di realtà nuovo. Il *weird* insiste su un inspiegabile *oggettivo*, senza spiegazioni umane e razionali, delineando uno statuto dell'esistente preciso ma al contempo inconoscibile.

---

<sup>69</sup> Naturalmente esistono delle eccezioni, come ad esempio la letteratura picaresca.

### 3) La critica della *weird fiction*

Con *weird fiction* ci si è riferiti, nel corso del tempo, a varie tipologie di testi.

Nel corso del tempo, questo termine ha finito con l'indicare una categoria piuttosto eterogenea di storie, apparse tra *pulp magazines* e riviste popolari, caratterizzate da elementi soprannaturali e avventurosi. È ormai assodato che questi racconti brevi non erano un'esclusiva dell'editoria statunitense né di lingua anglosassone, ma che erano diffusi anche in diverse parti Europa: basterà ricordare la rivista «Der Orchideengarten» in Germania<sup>70</sup>, e le pubblicazioni di narrativa su «La domenica del Corriere» in Italia<sup>71</sup>.

L'opera di alcuni degli autori di *weird fiction* – in primis Lovecraft – è stata fatta rientrare in varie occasioni all'interno della letteratura fantastica. Eppure, esiste una specificità del *weird*, rintracciabile anche considerando le affinità, che pure incontrovertibilmente esistono, con il fantastico tradizionale. Nello specifico, in varie interpretazioni critiche il *weird* emerge qualcosa di simile ad un modo letterario, cioè ad un insieme di procedimenti formali ricorrenti appaiati a tematiche specifiche, fortemente collegato all'epoca in cui apparve. Vedremo ora le interpretazioni di critici e autori.

#### 3.1) Il punto di vista di H. P. Lovecraft

Il vero racconto soprannaturale possiede qualcosa di più del delitto misterioso, delle ossa insanguinate, o di una apparizione avvolta in un lenzuolo che trascina rumorose catene secondo copione. Deve esservi presente una certa atmosfera di terrore inesplicabile e mozzafiato di forze estranee, sconosciute; e deve esserci un'allusione, espressa con una gravità e un tono sinistro adeguati all'argomento, alla più terribile concezione del cervello umano: una maligna e peculiare sospensione o sconfitta di quelle immutabili leggi di Natura che costituiscono la nostra sola difesa contro gli assalti dello spazio insondabile.<sup>72</sup>

La definizione di *weird tale* fornita da Lovecraft risente senz'altro della sua avversione per la letteratura di consumo e sensazionalista<sup>73</sup>, ma il fatto che lo scrittore ritenga le storie *weird* qualcosa di diverso da ciò che comunemente, oggi, chiameremmo «horror» ci dice molto sulla sua considerazione del soprannaturale in letteratura.

Infatti in questa affermazione si può rintracciare l'implicita ammissione di una distinzione tipologica, che ancora non potremmo dire modale ma che traccia già dei confini più o meno definiti tra un ambito e un altro. Qui Lovecraft, oltre a contribuire indirettamente alla lotta contro la considerazione della

---

<sup>70</sup> Cfr. AA. VV., *Der Orchideengarten. Il giardino delle orchidee*, trad. A. Fambrini, Milano, Edizioni Hypnos, 2016.

<sup>71</sup> La presenza di racconti *weird* in Italia è analizzata in F. Foni, *Alla fiera dei mostri: Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane, 1899-1932*, Latina, Tunué, 2007.

<sup>72</sup> H. P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, in H. P. Lovecraft, *Teoria dell'orrore*, cit., p. 317. Nel testo originale la traduzione «racconto soprannaturale» corrisponde a «true weird tale».

<sup>73</sup> Avversione ben riconoscibile soprattutto nel suo epistolario. Cfr. H. P. Lovecraft, *Lettere dall'altrove*, a cura di G. Lippi, Milano, Mondadori, 1993.

letteratura del soprannaturale come un unico grande calderone, ci dà dei suggerimenti di metodo. Ciò che non è *weird tale* infatti è definito tramite oggetti o temi: catene, omicidi, ossa sanguinolente. Ciò che è *weird tale*, invece, è definito tramite il concetto di «atmosfera», qualcosa di impalpabile reso tramite suggerimenti, sospensioni, concezioni.

Nelle pagine seguenti, Lovecraft si esprime anche più chiaramente sostenendo che l'orrore soprannaturale, *weird*, può essere reso anche soltanto in singoli paragrafi, con «tocchi d'atmosfera»<sup>74</sup>. È Lovecraft stesso a introdurre la questione del finale del testo. Dopo avere affermato che una storia fantastica «in cui gli orrori vengono infine spiegati ricorrendo a mezzi naturali, non è un genuino racconto di terrore cosmico», sostiene che «se vengono stimulate le giuste sensazioni, un simile “successo” sulla base dei suoi meriti deve essere considerato letteratura del soprannaturale, a prescindere da quanto prosaicamente si trascini in seguito»<sup>75</sup>.

La proprietà *weird* di un testo può essere dunque temporanea, caratteristica di alcune parti limitate, poiché consiste sostanzialmente in un *effetto*. «Quanto più compiutamente e uniformemente una storia trasmette una simile atmosfera tanto maggiore sarà il suo valore artistico nel mezzo espressivo in questione»<sup>76</sup>.

Non viene utilizzato il termine «modo», né descritto con esattezza come si dovrebbe raggiungere il nascere di «una profonda sensazione di paura e di contatto con sfere e poteri sconosciuti»; ma una concezione simile non è tanto distante da quella dinamica e modale che abbiamo visto nelle pagine precedenti. Soprattutto il fatto che un testo possa essere *weird* in alcuni momenti senza esserlo integralmente ci aiuta a capire che direzione prendere: non dobbiamo intendere questo settore della letteratura come genere chiuso e cristallizzato, caratterizzato dal ricorrere costante di immagini troppo precise e abusate.

Cautamente Lovecraft sostiene che «naturalmente non dobbiamo aspettarci che tutti i racconti soprannaturali si conformino alla lettera ad un qualsiasi modello teorico»<sup>77</sup>. Eppure, in un altro intervento critico Lovecraft spiega più nel dettaglio i procedimenti per scrivere un buon racconto *weird*<sup>78</sup>, nel quale insiste sulla necessità di procedimenti allusivi, legati alla forma del racconto stesso. Peraltro nell'affermazione di Lovecraft riguardo a « Quanto più compiutamente e uniformemente una storia trasmette una simile atmosfera », si potrebbe anche supporre che un testo non possa essere totalmente *weird* nella sua interezza, poiché i particolari effetti che vengono descritti non potrebbero

---

<sup>74</sup> H. P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, in *Teoria dell'orrore: Tutti gli scritti critici*, cit., p. 318.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 317.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 318.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 317.

<sup>78</sup> «L'accento andrà posto in primo luogo su sottili suggestioni – impercettibili accenni e tocchi che evocano, attraverso particolari scelti con cura, sfumate e crescenti associazioni d'idee atte a esprimere appropriate stati d'animo e a creare una vaga immaginazione della misteriosa realtà dell'irreale», H. P. Lovecraft, *Note su come scrivere racconti fantastici*, in H. P. Lovecraft, *Teoria dell'orrore*, cit., p. 194.

essere sostenuti dall'inizio alla fine. In realtà Lovecraft non intende qui dare giudizi precisi su un presunto valore quantitativo legato al *weird*, ma soltanto evidenziare ulteriormente l'importanza del fattore modale ad esso connesso<sup>79</sup>.

Nell'interpretazione di Lovecraft, che pure fornisce importanti spunti di riflessione, restano alcune incertezze. Principalmente, per quanto abbiamo una cognizione dell'evoluzione nel tempo della *weird fiction* – come si evince dalla suddivisione cronologica di *Supernatural Horror in Literature* – sembra che egli non percepisca una differenza netta tra la letteratura coeva – e scritta da lui stesso – e quella a lui precedente, anche se di molto anteriore (sostiene infatti che essa, nonostante le radici antiche, sia «figlia del Diciottesimo secolo»<sup>80</sup>). Sostiene però che «mentre possiamo aspettarci un ulteriore raffinamento della tecnica letteraria, non abbiamo alcun motivo di credere che, in linea di massima, la posizione dell'elemento spettrale nella letteratura debba subire sensibili cambiamenti»<sup>81</sup>; questa visione – che qualcuno potrebbe ritenere in linea con la sua cognizione del mondo tradizionalista e in parte conservatrice – non taglia fuori dal discorso la possibilità di un cambiamento nella letteratura del soprannaturale, ma sembra prospettare la ricorrenza di certe costanti, anche in ambito tematico<sup>82</sup>. Certo, resta fin troppo chiaro che un racconto dello stesso Lovecraft ha poche cose in comune con un racconto di Hoffmann; i punti di contatto ci sono e sono rilevanti, ma è lampante la presenza di un'evoluzione.

La specificità del *weird tale* non va perciò intesa come una bolla d'atmosfera in un insieme di letteratura sensazionalista; essa si inserisce senz'altro nel filone della letteratura soprannaturale, ed è più vicina a quella fantastica – per come l'abbiamo discussa precedentemente – che al romanzo gotico o alle soluzioni più avventurose della letteratura *pulp*.

### 3.2) Le proposte critiche di S. T. Joshi

Appurata la considerazione del *weird* come «stato» o «atmosfera» che può essere presente anche solo in alcune parti di un testo, passiamo a considerare come S. T. Joshi – tra i maggiori critici di Lovecraft e certamente il più conosciuto nell'ambito della *weird fiction* – abbia inizialmente studiato questo settore senza chiarire il concetto di «modo letterario».

---

<sup>79</sup> Si evince dunque come le conclusioni di Todorov sulla categorizzazione di un testo in base al suo finale (con le suddivisioni in «strano», «meraviglioso» e così via) siano lontane dalla posizione di Lovecraft. Un testo è *weird* solo in certi momenti, mentre per Todorov un testo è fantastico finché viene rappresentata l'esitazione; in quest'ultimo modello, dunque, è già insita la rilevanza della risoluzione finale, che giungendo repentinamente sancisce la presenza del fantastico stesso, o il subentro di altre categorie.

<sup>80</sup> H. P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, in *Teoria dell'orrore: Tutti gli scritti critici*, cit., p. 325.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 428.

<sup>82</sup> Nello specifico Lovecraft reduce i tipi di «weird story» a due categorie: «quelli in cui la meraviglia o l'orrore attonano a qualche situazione o fenomeno; e quella in cui essi riguardano il comportamento di persone in relazione a qualche bizzarra situazione o fenomeno» (*Ivi*, p. 193). Questa affermazione lascia intendere come si debba trattare sempre di soprannaturale, cioè di ciò che desta «meraviglia» e «orrore» o che si presenta come «bizzarro» a causa delle proprie intrinseche qualità.

Il suo lavoro principale sul tema è *The Weird Tale* (1990)<sup>83</sup>, che è stato seguito da vari altri studi, quali *The Modern Weird Tale* (2001) *The Evolution of Weird Tale* (2004) e *Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction* (2012)<sup>84</sup>.

In *The Weird Tale* Joshi tenta di dare una delimitazione cronologica, stabilendo i limiti dello sviluppo della *weird fiction* tra 1880 e 1940. Pur evidenziando la difficoltà a fornire una definizione precisa su cosa sia esattamente la «weird fiction»<sup>85</sup>, Joshi sostiene che il *weird* non esista come genere, ma solo come espressione di una visione della realtà<sup>86</sup>; inoltre sostiene che si possa considerare come un «modo filosofico»: «It could be said that the weird tale is an inherently philosophical mode in that it frequently compels us to address directly such fundamental issues as the nature of the universe and our place in it»<sup>87</sup>.

Per delimitare le specificità dell'oggetto d'esame Joshi fa sin da subito affidamento sulla storia editoriale di testi che vengono convenzionalmente definiti *weird*, nonostante le forti ed evidenti differenze tra loro: ne consegue la distinzione della «weird tale» in sottogruppi, e nello specifico in «fantasy, supernatural horror, nonsupernatural horror, and quasi science fiction»<sup>88</sup>. Di queste categorie non vengono evidenziate con precisione le affinità, quali ad esempio la necessità del soprannaturale (che è evidentemente escluso dal «supernatural horror» o l'intenzionalità autoriale nel suscitare orrore<sup>89</sup>. Ciò che unisce le sottocategorie tra loro sembra essere principalmente la loro comune presenza sui *pulp magazines*.

Le linee generali seguite dal critico (che proprio come sostiene Joshi non possono essere chiamate «definizione») partono però dalla definizione fornita da Lovecraft, alla quale Joshi sostiene di rifarsi<sup>90</sup>, e che sempre Joshi sospetta alquanto confusa in merito ai rapporti con il racconto sovranaturale<sup>91</sup>. Possiamo dunque già notare come la confusione tra racconto *weird* e storia del sovranaturale si basa su meccanismi simili a quella tra racconto fantastico e racconto del sovranaturale che abbiamo visto precedentemente; su di essa Joshi tornerà in *Unutterable Horror: A History of Supernatural Fiction*, cercando di delineare meglio alcune proprie conclusioni, ma in *The Weird Tale* Joshi non mette a punto delle distinzioni efficaci.

---

<sup>83</sup> S. T. Joshi, *The Weird Tale*, Holicong, Wildside Press, 1990.

<sup>84</sup> S. T. Joshi, *Unutterable Horror. A History of Supernatural Fiction*, Hornsea, Hippocampus Press, 2015, e-book Kindle

<sup>85</sup> S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit., p. 2.

<sup>86</sup> «The weird tale [...] did not (and perhaps does not now) exists as a genre but as *the consequence of a world view*» (*Ivi*, p. 1).

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 6-7.

<sup>89</sup> Ad esempio viene specificato che Lord Dunsany, pur essendo entrambi definito quale autore di testi *weird* alla stregua di Lovecraft, non dimostra l'intento di suscitare orrore nel lettore come invece intende fare lo scrittore di Providence (*Ivi*, p. 10).

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 6.

Infatti una componente fondamentale nel discorso di Joshi è il suo partire proprio da una definizione a posteriori<sup>92</sup>. Il critico infatti intende studiare il campo per come è stato già preliminarmente delineato, incontrando una questione metodologica di cui si deve tenere ovviamente conto nell'affrontare questo tipo di materiale ma che si potrebbe risolvere attraverso una contestualizzazione storica.

In *The Weird Tale*, però, Joshi opera questa contestualizzazione incentrandosi quasi esclusivamente sul senso editoriale della *weird fiction*. È pur vero che il *weird* si può riconoscere per la pubblicazione su riviste specializzate: difatti molti testi – perlopiù racconti – furono scritti con l'esplicito intento di essere pubblicati su riviste come «*Weird Tales*», «*Astounding Stories*», «*Amazing Stories*» le quali si presentavano, appunto, esplicitamente come contenitori di *weird fiction*<sup>93</sup>. Questo dato spinge Joshi a suddividere la *weird fiction* nelle quattro categorie citate sopra e mutate proprio dalle pubblicazioni sui *pulp magazine*: il sovrannaturale, il *quasi science fiction*, il non sovrannaturale e il *fantasy*. Eppure, nella sua selezione di autori da analizzare in *The Weird Tale*, Joshi inserisce anche Lord Dunsany e Arthur Machen, autori britannici che se pure apparvero sui *pulp magazines* non dimostrarono mai l'esplicito intento di pubblicare racconti per quelle testate<sup>94</sup>.

Procedendo nella delineazione dell'influenza editoriale del genere, Joshi giunge peraltro a sostenere che il *weird* fu relegato ad un «literary ghetto»<sup>95</sup> a causa delle convergenze nei *pulp magazine* e alla mancanza di acume da parte degli editori più importanti, negli USA e in Inghilterra. Il *weird* sarebbe sparito dai giornali generalisti, concentrandosi soltanto su alcune riviste e divenendo – pare principalmente per questo - *weird*. Naturalmente per poter sostenere ciò Joshi tiene presenti soltanto le quattro categorie di testi citate sopra, senza considerare però che Lord Dunsany venne pubblicato normalmente in madrepatria secondo tradizionali processi editoriali. Inoltre l'interpretazione dei *pulp magazines* quali spazi secondari o «ghetti» è oggi superata da una considerazione delle riviste *pulp* come laboratorii creativi<sup>96</sup> – senza contare che, da un punto di vista meramente commerciale, il grande successo di queste riviste dovrebbe anche far riflettere sui parametri di valutazione e sul rapporto tra letteratura “alta” e “bassa”.

Comunque sia, a questo punto dovremmo fermarci al ritenere che un testo sia *weird* soltanto perché venne presentato come tale sui *pulp magazine*. Ma è chiaro che queste pubblicazioni avranno pur

---

<sup>92</sup> Joshi stesso sostiene di aver utilizzato questo procedimento (*Ivi*, p. 11).

<sup>93</sup> In merito si veda quanto detto sopra a proposito di Henneberger (cfr. p. 1 di questo capitolo). Sempre a proposito dell'intenzionalità nella pubblicazione sui *pulp magazine* cfr. D. Nyikos, *The Lovecraft Circle and the “Weird Class*, in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., p. 32.

<sup>94</sup> Addirittura M. R. James dimostrò un autentico disgusto verso le pubblicazioni statunitensi, arrivando a definire alcuni autori americani «nauseanti» (S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit., p. 141).

<sup>95</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>96</sup> Cfr. N. Emmelhainz, *Strange collaborations. Weird Tales's Discourse Community as a Site of Collaborative Writing*, in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., pp. 51-61.

dovuto avere degli elementi specifici in comune, a parte quello di essere raccolte nello stesso contenitore.

A causa di questa visione così collegata ad una certa visione dell'editoria, Joshi finisce con il dividere il *weird* nelle quattro categorie sopra esposte - il soprannaturale, il *quasi science fiction*, il non soprannaturale e il *fantasy* - che a ben vedere hanno poco in comune tra loro, se non l'essere tipologie di testi usualmente pubblicate nei *pulp magazine*. L'utilizzo di «*weird fiction*» come «ombrello term»<sup>97</sup> tanto legato alle pubblicazioni su riviste specializzate e senza ulteriori spiegazioni teoriche sembra una soluzione superficiale.

Questa scelta di Joshi non viene motivata dalla messa in relazione ad altre teorie sul fantastico o sulla letteratura del soprannaturale; il critico si premura di spiegare perché ha scartato le interpretazioni di alcuni studiosi (Penzoldt, Sullivan, Briggs e Punter, sebbene nessuno di loro utilizzi il termine «*weird fiction*»<sup>98</sup>), accusandole perlopiù di confusione e della tendenza ad accumulare sotto un unico termine (*ghost story*) testi diversi<sup>99</sup>.

È opportuno specificare che il ragionamento induttivo in sé non rappresenta necessariamente un errore, poiché attraverso esso si può giungere, da testi caratterizzati da punti comuni, ad una definizione del genere stesso; ma in questo caso il procedimento sembra ingiustificabile, poiché nelle categorie riconosciute da Joshi il primo punto in comune è il contesto di pubblicazione, mentre il secondo è la presenza di un sistema filosofico di base che però non viene definito nelle sue specificità. Sino ad ora Joshi ha quindi fornito pochi riferimenti per individuare quelle che potrebbero essere caratteristiche proprie dei testi *weird* a prescindere dal contesto di pubblicazione. Tra essi sembra rientrare l'intenzionalità dell'autore nel suscitare orrore.

Come si è detto più sopra, infatti, si potrebbe pensare che Joshi stia implicitamente sostenendo che tutti i testi *weird* siano pensati per suscitare terrore. Questa idea è suggerita dalla definizione di Lovecraft, che Joshi dichiara di accettare, «more or less»<sup>100</sup>. Eppure, lo stesso critico evidenzia che due testi definiti *weird* e di due autori diversi (Lovecraft e Dunsany) utilizzano uno stesso tema con intenti diversi: il primo di suscitare orrore, il secondo no<sup>101</sup>.

D'altronde Joshi sembra fare confusione tra “terrore” e “perturbante”, del quale pure si occuperà brevemente in *Unutterable Horror*<sup>102</sup>. L'*unheimlich* però non coincide esattamente con il terrore né

---

<sup>97</sup> S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit., p. 1.

<sup>98</sup> Le teorie di alcuni di questi studiosi vengono affrontate anche da Ceserani, che ad esempio ricorda l'utilizzo delle teorie del perturbante di Freud da parte di Penzoldt. Cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 51

<sup>99</sup> Questo errore metodologico è in realtà operato da lui stesso, riguardo però al termine «*weird fiction*», usato per indicare opere differenti tra loro quali possono essere il racconto del soprannaturale e quello del non soprannaturale. Su questo aspetto torneremo più avanti.

<sup>100</sup> S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit., p. 2.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>102</sup> S. T. Joshi, *Unutterable Horror*, cit., pos. 166.

con l'orrore, ed è legato all'immaginario collettivo<sup>103</sup>. I racconti di Poe non si basano sull'intento di *terrorizzare* i lettori e far loro gettare via il libro, ma sull'idea di disturbarli nelle loro convinzioni riguardo alla realtà. Può sembrare una precisazione banale, ma il fatto che Joshi non puntualizzi questo aspetto preliminarmente – affrontandolo soltanto nell'analisi dei singoli autori – può portare a pensare che non abbia voluto considerare, nel discorso generale sul *weird*, la componente sociale e culturale – a prescindere, in effetti, dalla presenza del soprannaturale o meno.

È difficile sostenere, infatti, che un testo come *The Yellow Sign* (1895) di R. W. Chambers, che pure è riconosciuto come un antecedente del *weird* e che ha ispirato H. P. Lovecraft, manifesti l'intento di suscitare autentico terrore – quanto piuttosto l'intento di rappresentare qualcosa di totalmente alieno e perciò inquietante. Si può semmai sostenere che affronti il tema della repulsione, presentandolo su un piano altro – cosmico – operando un ribaltamento non dissimile in termini funzionali da quello di Tarchetti e di parte della Scapigliatura sul tema della morte (narrata provocatoriamente come condizione desiderabile o affascinante). Un'operazione del genere non si potrebbe dare senza la componente «familiare» dell'*unheimlich* e senza le implicazioni sociali. Sempre riguardo al terrore, e anche in merito al discorso sulle categorie, Joshi giunge a sostenere in modo alquanto limitante che il *fantasy* stesso escluda l'orrore ontologico<sup>104</sup>, eventualità che si rivela falsa tanto agli albori del *weird* – la produzione *fantasy* di R. E. Howard e C. A. Smith sui *pulp magazine* – quanto nei testi più tardi<sup>105</sup>.

Torniamo dunque al punto focale: Joshi scarta dai tratti del *weird* anche la necessità del sovrannaturale<sup>106</sup>, con l'inclusione nel *weird* delle storie del terrore psicologico (*non supernatural*), che a questo punto sembrano rientrare soltanto perché pensate per suscitare terrore. Sulla *quasi science fiction* torneremo a breve analizzando *Unutterable Horror*.

Per ora ci limiteremo a fare notare che le quattro categorie – sovrannaturale, *quasi science fiction*, *fantasy* e non sovrannaturale – si trovano accomunate soltanto dalla pubblicazione su *pulp magazines*, e da un «modo filosofico» legato a precise visioni degli autori sulla realtà: «it should not be assumed that I have now come to regard the weird tale as a genre with various subgenres. My final point is this: weird writers utilize the schemas I have outlined [...] *precisely in accordance with their philosophical predisposition*»<sup>107</sup>.

Bisogna evidenziare due aspetti derivanti direttamente da queste affermazioni.

---

<sup>103</sup> Si consideri l'analisi condotta da Ceserani sul saggio di Freud: R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 16-20.

<sup>104</sup> S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit., p. 9.

<sup>105</sup> Joshi ammette al massimo la presenza di uno «pseudo-ontological horror» in alcuni casi, ad esempio in testi di Lord Dunsany (*Ivi*, p. 9).

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 10. Si noti l'uso del termine «predisposition», poiché Joshi ha già puntualizzato che degli autori da lui affrontati soltanto Lovecraft ha una vera consapevolezza letteraria (*Ivi*, p. 1).

Il primo riguarda l'accordo tra genere *weird* e tendenza filosofica dell'autore. Se Joshi specificasse maggiormente anche la *qualità* della tendenza filosofica, faremmo dei grossi passi avanti nella definizione: eppure egli generalmente si limita a sostenere l'importanza della filosofia degli scrittori nei loro testi, a prescindere dai temi affrontati. Qualche specificazione si potrebbe però dedurre dalla selezione degli autori, che a conti fatti dimostrano alcuni punti di contatto nelle visioni del mondo.

Infatti si può notare come la scelta - Machen, Bierce, Blackwood, Lovecraft, Dunsany, M. R. James - non sia in realtà così eterogenea, ed includa solo autori di lingua inglese<sup>108</sup>, di impostazione ideologica tendenzialmente conservatrice (escluso probabilmente Bierce) e produttori perlopiù di narrativa che rappresenta chiaramente il soprannaturale. Se esistono dei punti di contatto nel loro pensiero, però, essi non sono rilevati dal critico, e non possono aiutare a giustificare la scelta. D'altronde uno degli autori, M. R. James, per ammissione dello stesso Joshi, non rappresenta nei suoi racconti alcun sistema filosofico preciso<sup>109</sup>; inoltre a voler riprendere una delle distinzioni implicitamente proposte da Joshi, i racconti di James non apparvero mai, lui vivente, su *pulp magazine* di alcuni tipo.

Pur volendo credere che M. R. James faccia trasparire nei suoi racconti una particolare visione filosofica, l'omogeneità di pensiero degli autori selezionati da Joshi è comunque inficiata dalla mancanza particolarmente grave dell'«orrore ontologico» cui abbiamo già fatto riferimento – assenza che caratterizzerebbe, secondo Joshi, il *fantasy*. Essendo quella dell'orrore ontologico – ad intenderlo come inquietudine causata dallo stato in sé della realtà - una presenza ricorrente in tutti gli autori selezionati dal critico, con l'eccezione (per sua ammissione<sup>110</sup>) di Dunsany, ne consegue che almeno su un punto queste sei rappresentazioni di «visioni del mondo» discordano, e che neanche indirettamente si può trarre da *The Weird Tale* una descrizione di questo presunto modo filosofico comune<sup>111</sup>.

Non si può quindi individuare una tendenza comune nelle filosofie che non sia la pretesa di sostenere una certa visione a proposito della situazione umana nell'universo. La conseguenza, paradossale, è che secondo questa definizione un testo come *Il signore degli anelli* di Tolkien può essere definito *weird* senza rischio di incorrere in errore, poiché è *fantasy* e tratta dei conflitti morali umani proponendo una certa visione filosofica. D'altronde, a voler stabilire la necessità della presenza dell'orrore, anche *Dracula* potrebbe rientrare nella *weird fiction*, poiché ha un'impostazione

---

<sup>108</sup> Joshi tanta di sopperire alla carenza di attenzione verso autori non anglofoni in *Unutterable horror* (cfr. S. T. Joshi, *Unutterable horror*, cit., pos. 110-111).

<sup>109</sup> S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit., p. 140.

<sup>110</sup> «Lovecraft's work is quasi science fiction (horror), Dunsany's is fantasy, although not of the imaginary world-sort. To put it crudely, *fantasy never truly inspires the sentiment of ontological horror*» (Ivi, p. 9).

<sup>111</sup> Vedremo, però, che la questione è affrontata da Joshi in *The Modern Weird Tale* (2001).

filosofica abbastanza evidente (la classe borghese deve restare unita e compatta per non cedere alle tentazioni atte a dividerla e alterarla<sup>112</sup>) e molto conservatrice; eppure, se anche vi sono dei tratti analoghi a quelli tipici della *weird fiction* in *Dracula*, esso ha talmente tanti legami con l'immaginario tradizionale della letteratura fantastica, e nello specifico con una connotazione morale legata al soprannaturale, da rendere difficile la sua equiparazione ad altri testi definiti *weird* da Joshi, quali ad esempio quelli di Lovecraft stesso. Inoltre, il voler dire qualcosa sullo stare al mondo della razza umana è una qualità non certo esclusiva del *weird*, ma del fantastico stesso – constatazione legata proprio al concetto di «modo fantastico» - e in un certo senso della letteratura generale.

Passiamo ora alla seconda considerazione su quanto affermato da Joshi, cioè su cosa significhi intendere il *weird* come modo. Come abbiamo già sottolineato sopra, molti critici hanno ricondotto il fantastico ad un modo piuttosto che ad un genere. Abbiamo già analizzato varie posizioni sul fantastico come «modo letterario», alcune delle quali insistono sulla funzione di definizione del fantastico in funzione del mondo reale e del «paradigma di realtà». Joshi però non specifica precisamente in che posizione si ponga il modo *weird* nei confronti della realtà stessa, se non che esso è connesso alle visioni della realtà da parte degli autori : l'unico dato preciso è che questo modo letterario «causes readers to question, revise, or refashion their views of the universe»<sup>113</sup>, qualcosa che però difficilmente sembra accordarsi alla categoria di «nonsupernatural horror». *The Weird Tale* risulta quindi un'analisi ricca di spunti, ma eccessivamente ancorata, nella teoria generale, alla visione della *weird fiction* come un genere editoriale, nonostante la presa di distanza da parte di Joshi dal concetto stesso di genere.

In *Unutterable Horror*, invece, Joshi affronta la presenza del soprannaturale nella letteratura in generale e attraverso una prospettiva storica, questione che in questa sede è utile proprio per una migliore delimitazione delle caratteristiche del modo *weird* e per la sua correlazione al concetto di soprannaturale.

Come abbiamo visto, in *The Weird Tale* Joshi sostiene che nella *weird fiction* possono rientrare anche testi non afferenti al soprannaturale. In *Unutterable Horror* il critico individua invece il soprannaturale come «literary mode»,<sup>114</sup> un modo dunque che apparentemente potremmo paragonare a quello «philosophical» inerente il *weird* stesso in *The Weird Tale*. Joshi dichiara di volersi occupare del soprannaturale puro, che ha delle caratteristiche proprie, e che conseguentemente dovremmo quindi poter distinguere dal *weird* generale<sup>115</sup>.

Joshi però sembra incorrere in *Unutterable Horror* nello stesso errore che aveva attribuito a Lovecraft,

---

<sup>112</sup> D. Punter, *Storia della letteratura del terrore*, cit., pp. 234-236

<sup>113</sup> S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit., p. 11

<sup>114</sup> S. T. Joshi, *Unutterable Horror*, cit., pos. 103, 139.

<sup>115</sup> In effetti Joshi usa il termine «weird fiction» poche volte in *Unutterable Horror*, preferendo parlare di «horror».

non operando distinzioni tra *weird fiction* e storie del sovrannaturale<sup>116</sup>, cosa che si può evincere dal suo passare da un termine all'altro senza operare distinzioni.

Dopo aver specificato che il sovrannaturale sarebbe un «modo metafisico»<sup>117</sup>, Joshi ammette che la paura suscitata dall'orrore sovrannaturale ha caratteristiche diverse da quella legata ad fenomeni più triviali (citando come esempio l'assassino psicotico rappresentato da Campbell in *The Face That Must Die*, che però aveva già usato come esempio di *psychological horror* nella *weird fiction*<sup>118</sup>), e che sia metafisica, legata cioè allo statuto dell'essere<sup>119</sup>.

Questo tipo di narrazione, caratterizzata dall'orrore sovrannaturale, sarebbe concepibile soltanto nel momento di sviluppo della tecnica e della scienza, quando cioè si è avuta la possibilità di stabilire empiricamente che cosa sia possibile e che cosa non lo sia<sup>120</sup>. Joshi afferma ciò citando Lovecraft, e riportando la nota affermazione dell'autore di Providence: «The crux of a weird tale is something which could not possibly happen»<sup>121</sup>.

Questo ci interessa per due motivi.

Il primo motivo è che *weird* e orrore sovrannaturale sembrano confondersi, poiché per esemplificare un concetto legato alla narrativa sovrannaturale, Joshi utilizza attraverso Lovecraft il termine «*weird tale*», cui lui stesso aveva attribuito un significato più generico nel suo studio precedente. Questo dato è particolarmente importante poiché in *The Weird Tale* si era stabilito che un testo può essere *weird* anche senza il sovrannaturale, e questa confusione apre le porte ad una significativa tendenza ad unificare i due «modi letterari», cioè quello *weird* e quello soprannaturale. In *Unutterable Horror*<sup>122</sup> inoltre Joshi tiene a specificare che l'affermazione di Lovecraft porta ad escludere dal dominio del sovrannaturale «*fairy tales, folk tales and the like*»<sup>123</sup> (poiché in questo tipo di testi non è importante la distinzione di statuto metafisico) e ad escludere anche la religione stessa, perché troppo spesso legata a procedimenti allegorici o metaforici<sup>124</sup>. Ciò è molto importante perché sembra voler orientare il «modo» della narrazione sovrannaturale verso un'impostazione filosofica determinata. Trattando di *The Weird Tale* avevamo rilevato invece la mancanza di ulteriori specifiche sulla filosofia espressa dalla *weird fiction*, ed è possibile che sia propria la riflessione sul metafisico a costituire la base filosofica comune di questo modo narrativo, il quale – ripetiamo - «causes readers to question, revise,

---

<sup>116</sup> S. T. Joshi, *Unutterable Horror*, cit., , pos. 277.

<sup>117</sup> *Ivi*, pos. 274.

<sup>118</sup> *Ivi*, pos. 257; cfr. anche S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit., p. 8.

<sup>119</sup> S. T. Joshi, *Unutterable Horror*, cit., I vol., Edizione Kindle, posizione 254.

<sup>120</sup> Il che crea dei punti di contatto con quanto sostenuto da Ceserani e da Orlando.

<sup>121</sup> H. P. Lovecraft, *The Supernatural Horror in Literature*, citato in S. T. Joshi, *The weird tale*, cit., p. 6.

<sup>122</sup> S. T. Joshi, *Unutterable Horror*, cit., I vol., Edizione Kindle, posizione 266.

<sup>123</sup> *Ivi*, pos. 270.

<sup>124</sup> *Ivi*, pos. 274. Si noti come queste considerazioni siano vicine a quelle di Orlando riguardo all'esclusione delle fiabe dall'analisi della letteratura del soprannaturale (cfr. p. 13 di questo capitolo).

or refashion their views of the universe»<sup>125</sup>.

Joshi sostiene che l'orrore sovranaturale sia presente in altri generi, con un procedimento teorico che pare accostare il soprannaturale stesso al *weird*: infatti il *weird* sarebbe un modo, che è alla base della caratterizzazione di alcuni generi (i quattro di cui si trattava più sopra), mentre il soprannaturale sarebbe parimenti un modo, in grado di sostenersi da solo ma anche di essere presente in altri generi, creandone di nuovi attraverso un processo di «overlapping »<sup>126</sup> o sovrapposizione<sup>127</sup>.

In ogni caso, in *Unutterable Horror* il modo sovranaturale si mescola a generi che avevamo già incontrato nell'analisi del «modo» *weird* - la *science fiction*, il *fantasy* e il *crime/suspense*<sup>128</sup>, una specificazione particolarmente importante perché il *crime/suspense* non deve necessariamente contenere il sovranaturale.

Volendo implementare la teoria di *The Weird Tale* con quella di *Unutterable Horror*, finiremmo quindi con il dover accettare il *weird* come modo letterario, che include in sé un altro modo letterario – l'orrore sovranaturale – al quale è accomunato da caratteristiche che lo rendono funzionalmente identico e dal quale si distacca soltanto per l'esclusione della descrizione del sovranaturale stesso (esclusione che appare confusionaria e forse arbitraria). Sembra dunque un'ulteriore prova del fatto che Joshi stia usando il sovranaturale come sinonimo del *weird*, dopo averlo arricchito di ulteriori e utili specificazioni.

Ora, tornando alla citazione da Lovecraft inserita da Joshi nel proprio discorso, il secondo motivo per il quale essa è utile è il dato riguardante il rapporto tra possibile e impossibile nella narrazione. Il fantastico come modo, nell'accezione che abbiamo illustrato nelle pagine precedenti, è dato dalla rottura del paradigma di realtà e dalla definizione della realtà stessa per contrasto. Si intende, così, che il paradigma di realtà è costituito da ciò che è creduto possibile, e che subisce un cambiamento – quando non addirittura un ribaltamento totale – quando l'impossibile diventa possibile, quando ciò che non può essere improvvisamente è: il modo *weird* e il modo sovranaturale, se sono la stessa cosa, influiscono mettendo in discussione la realtà.

Dunque Joshi con la confusione tra un «modo» e un altro, attribuisce indirettamente al *weird* una riflessione filosofica metafisica e ammette che può mescolarsi (proprio in quanto «modo» dinamico) a diversi generi. Ne emerge una definizione del tutto simile, nel funzionamento, a quella del modo fantastico che è stata affrontata nelle pagine precedenti, sebbene riferita a testi di epoca differente. Tra *The Weird Tale* e *Unutterable Horror* si delinea così una definizione di *weird* poco esaustiva: un

---

<sup>125</sup> S. T. Joshi, *The weird tale*, cit., p. 11.

<sup>126</sup> S. T. Joshi, *Unutterable Horror*, cit., pos. 174-178.

<sup>127</sup> Secondo questo ragionamento, mischiare un "genere" ad un "modo" porterebbe come risultato un altro "genere". Come conseguenza di ciò, è interessante notare come Joshi derivi da queste supposizioni delle sottocategorie non dissimili da quelle proposte da Todorov, cfr. *Ivi*, pos. 180-188.

<sup>128</sup> *Ivi*, pos. 174-178. Nello specifico la *science fiction* appariva, in *The Weird Tale*, nella forma della *quasi science fiction*.

modo letterario basato sulla riflessione metafisica e sull'inquietudine che da essa deriva, e che nonostante le categorizzazioni di Joshi sembra dover includere necessariamente il soprannaturale. Al contempo, l'iniziale proposta di sottogeneri che sarebbero racchiusi nella *weird fiction* non è soddisfacente, poiché le categorie non hanno punti in comune che giustificino il loro accorpamento. Anche la necessità di suscitare orrore, che come abbiamo visto avviene secondo Joshi in gradi diversi (l'esclusione dell'orrore ontologico dal *fantasy*), non è abbastanza per trovare un punto comune, mentre la scelta di autori di cui il critico sceglie di occuparsi in *The Weird Tale* converge chiaramente verso la narrativa del soprannaturale.

Al netto di queste considerazioni si può supporre che i testi analizzati da Joshi e legati al soprannaturale siano vicini a ciò che abbiamo inteso come letteratura fantastica, perché in essi si trova l'uso di quel modo narrativo che mette in crisi il paradigma di realtà, rappresentando «something which could not possibly happen»<sup>129</sup>. Inoltre si può anche sottolineare la dimensione storica, evidenziata soprattutto in *Unutterable Horror* e che sottintende la possibilità di evoluzione per la letteratura del soprannaturale, qualità già evidenziata nelle pagine precedenti a proposito degli studi di Orlando.

Considerando le confusioni terminologiche e teoriche di Joshi, e dando loro rilievo in quanto rappresentative dei problemi teorici inerenti la *weird fiction*, si può giungere a affermare che quest'ultima sia difficile da distinguere dalla letteratura fantastica, ma che al contempo da essa debba differenziarsi (pur restando un modo letterario) a causa della sua relazione, quantomeno cronologica ed editoriale, con nuove tipologie narrative quali la *science fiction* e il *fantasy*, derivate direttamente da una riflessione sul possibile e sull'impossibile.

### 3.3) Il senso del terrore

Prima di procedere ulteriormente nell'analisi di teorie sulla *weird fiction*, è doveroso soffermarsi brevemente sulla necessità dell'orrore sottolineata varie volte a proposito di Joshi e che può essere messa in relazione con l'aspetto socio-culturale.

Infatti, dagli studi di Joshi si potrebbe anche dedurre – senza forzare eccessivamente l'interpretazione – che la *weird fiction* consista semplicemente nella letteratura del terrore. Uno degli studi più autorevoli in materia (quantomeno per la mole di testi presi in considerazione) è *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* (*Storia della letteratura del terrore*, 1980) di D. Punter, un saggio che non nomina mai esplicitamente la *weird fiction* ma che analizza molti degli autori che vengono usualmente fatti rientrare in questo campo. È inoltre citato dallo stesso

---

<sup>129</sup> H. P. Lovecraft, *The Supernatural Horror in Literature*, citato in S. T. Joshi, *The weird tale*, cit., p. 6.

Joshi a proposito dell'insostenibilità di alcune sue affermazioni<sup>130</sup>.

In *Storia della letteratura del terrore*, infatti, Punter decide di analizzare la letteratura focalizzata su temi considerati collettivamente spiacevoli e su tabù sociali.

Nel fare questo, però, l'autore commette l'errore di far discendere tutta la tradizione letteraria del fantastico e dell'horror contemporaneo da un comune antenato, il romanzo gotico<sup>131</sup>. Questo atteggiamento non solo appiattisce totalmente le differenze, pure evidenti, che risiedono tra testi – ad esempio - quali *The Mysteries of Udolpho* di Ann Radcliffe e *At the Mountains of Madness* di Lovecraft, ma impedisce anche allo stesso Punter di cogliere il significato dell'opera di autori importanti quali Blackwood, Machen e lo stesso Lovecraft<sup>132</sup>. Il fatto che Punter consideri come gotici testi molto dissimili tra loro, che possono e non possono rappresentare il soprannaturale, è indice di una tendenza generalizzatrice che si può ricondurre ai già citati errori tipici di questo settore della critica. Considerare tutta la letteratura del terrore come gotica non è dissimile, metodologicamente, dal considerare tutta la letteratura del soprannaturale come fantastica, un errore che abbiamo già avuto modo di analizzare precedentemente.

Un merito di Punter è però quello di aver messo in relazione lo sviluppo della letteratura gotica con il contesto socio-culturale, e soprattutto di averne evidenziato la capacità evolutiva nel corso del tempo. Per quanto sia insostenibile affermare che, ad esempio, *The Face that Must Die* di Campbell sia un diretto discendente di *The Castle of Otranto*, è innegabile che sia esistita ed esista una tradizione letteraria che mette al proprio centro il disturbante, e che essa tenga conto, di volta in volta, di cosa sia inquietante in un dato momento storico. L'analisi della nascita del gotico e della necessità di sfogo sociale che esso rappresentava<sup>133</sup> è utile per comprendere lo sviluppo di tutto ciò che, letterariamente, si basa su aspetti spiacevoli o destabilizzante.

Un'analisi analoga da un punto di vista socio-letterario è quella di R. Runcini, che si è occupato soprattutto di romanzi gotici e di *crime novel*.

Proprio sulla destabilizzazione si basa l'interpretazione del *weird* offerta da Mark Fisher.

### **3.4) *The Weird and the Eerie* di Mark Fisher**

Una posizione complessa sul *weird*, che non si limita al solo campo letterario, è quella offerta da Mark Fisher in *The Weird and the Eerie*<sup>134</sup>. In questo saggio, Fisher opera una distinzione tra *weird* e *erie*, due atteggiamenti creativi e stilistici che pur assomigliandosi sono abbastanza differenti tra

---

<sup>130</sup> S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit. p. 3.

<sup>131</sup> Punter usa il termine «gotico» in ogni capitolo del suo studio, a prescindere dal momento storico analizzato.

<sup>132</sup> Punter giunge a criticare Lovecraft analizzando un brano scritto in collaborazione con un altro autore, August Derleth, e su cui Lovecraft ebbe un'influenza minima (D. Punter, *Storia della letteratura del terrore*, cit., pp. 252-253).

<sup>133</sup> *Ivi*, pp. 20-22.

<sup>134</sup> M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, London, Repeater Books, 2016.

di loro. Il tratto che li accomuna è, principalmente, il fatto che siano modalità<sup>135</sup> - un concetto che pone Fisher in linea con quanto abbiamo detto sinora a proposito della natura non statica del *weird* – e che entrambe abbiano a che fare con un senso di dissonanza, di «*wrongness*» che impregna tanto l'opera quanto la sua percezione<sup>136</sup>.

Il *weird* si articola sulla giustapposizione di elementi appartenenti a sfere diverse<sup>137</sup>. La commistione di oggetti normalmente estranei, in un modo che impedisce di individuarne le distinzioni, caratterizza questo tipo di sfasamento che Fisher individua in opere anche differenti tra di loro, quali i racconti di Lovecraft e gli album musicali del gruppo «The Fall» e del musicista Brian Eno<sup>138</sup>. L'*eerie* è invece una modalità contraddistinta da un senso di errore più latente, e dalla rappresentazione di una intenzionalità imperscrutabile negli eventi. In particolare essa si basa sull'allusione all'assenza di qualcosa che dovrebbe esserci, e alla presenza di qualcosa che invece non dovrebbe esserci<sup>139</sup>, quasi come se queste mancanze o addizioni fossero state predeterminate in modo insondabile. La modalità *eerie*, per qualità e quantità di studio dedicatavi da Fisher, è la più approfondita e meglio definita.

Fisher sviluppa il concetto di *weird* come modo – nonostante non citi mai studiosi del settore quali ad esempio Joshi – e ne estende la portata ad altri media, come la musica e il cinema. Naturalmente è possibile che i meccanismi alla base del *weird* si possano trovare in opere non letterarie, come accade, per esempio, al fantastico presente nel cinema; ma in questa sede ci occupiamo esclusivamente del fenomeno letterario e ci soffermeremo perciò soltanto sui commenti afferenti a testi.

La definizione di Fisher permette di analizzare un aspetto del *weird* non abbastanza esplicitato in Joshi: la capacità di creare confusione nei metri di riferimento tradizionali, che si rivelano incapaci di relazionarsi a qualcosa di cui non si intuiscono i confini (nel caso del *weird*) e a qualcosa che manca o che eccede (nel caso dell'*eerie*). Tutto ciò implica un dato che, come abbiamo visto, si può estrapolare dall'analisi delle teorie di Joshi: la *weird fiction* si occupa di elementi che mettono in crisi i normali metri di giudizio della razionalità umana, in un modo che supera quanto visto nella letteratura fantastica tradizionale. L'imponderabile e il metafisico vengono rappresentati secondo tecniche differenti, che secondo Fisher si possono distinguere appunto in *weird* e *eerie*. Ad ogni modo, la teoria esposta da Fisher incontra alcuni problemi di definizione.

---

<sup>135</sup> M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., pp. 8-9.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 15 e p. 61. In realtà si parla direttamente di «*wrongness*» solo a proposito del *weird*, mentre per l'*eerie* è al centro un senso di mancanza d'appartenenza. Vedremo in seguito come le due sfumature, *weird* e *eerie*, possano essere ricondotte ad un unico elemento.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>138</sup> *Ivi*, pp. 32-39 e 80-81.

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 61.

La considerazione per l'aspetto modale si intuisce nel paragone con l'*unheimlich* freudiano (anch'esso considerato da Fisher alla stregua di modo<sup>140</sup>) che il teorico tenta di differenziare rispetto al *weird*. La natura dell'*unheimlich*, definita come quella di mondo domestico che smette di coincidere con sé stesso a causa dell'elemento estraneo, è tradotta da Fisher in un particolare tipo di sguardo, quello che da fuori si rivolge all'interno. Anche il *weird* porta nel familiare qualcosa che non gli appartiene<sup>141</sup> ma in modo diverso rispetto all'*unheimlich* stesso; il doppio movimento – lo strano nel familiare e il familiare nello strano – infatti si compenserebbe annullandosi nell'*unheimlich*, mentre andrebbe incontro ad una rottura totale nel caso del *weird*. L'*unheimlich* processa ciò che è estraneo attraverso ciò che è familiare, mentre sia il *weird* che l'*erie* fanno l'opposto<sup>142</sup> portando qualcosa che non può in nessun caso essere riconciliato col familiare o con la sua negazione<sup>143</sup>.

Questa lettura del concetto freudiano appare forse un po' forzata: è difficile stabilire se Freud considerasse l'*unheimlich* alla stregua di uno sguardo, o comunque nel senso dinamico e conflittuale proposto da Fisher. Ma anche se così fosse, questa definizione di *weird* e *erie* da un punto di vista funzionale come è talmente pregnante, nell'interpretazione di Fisher, da rendere veramente difficile distinguerli. Per quanto possano essere intese come sfumature di un'unica tendenza, i loro meccanismi sono troppo affini.

Infatti, se il *weird* si basa sulla commistione che rende indecifrabile, e l'*erie* sulla presenza/assenza di elementi *che dovrebbero o non dovrebbero esserci* (e che perciò ineriscono la sfera del conosciuto e del familiare, qualcosa comunque che sappiamo collocare), si può supporre che il *weird* non sia così distante dall'*erie*. L'ibridazione del *weird* può essere intesa come presenza di qualcosa che non dovrebbe esserci – la combinazione dei corpi, la compresenza di tratti dalle caratteristiche differenti<sup>144</sup> - e, al contempo, assenza di qualcosa – la forma originaria, il significato nella sintesi. Allo stesso tempo, la forma *sbagliata* e incomprensibile allude a qualcosa che manca, ovvero la capacità di capire come quell'insieme possa definirsi tale, alludendo ad un'intenzionalità che sfugge allo spettatore. D'inverso, l'*erie* può dimostrare la stessa ibridazione del *weird*, poiché l'idea di una intenzionalità latente ed incomprensibile (come nel caso del romanzo *The Birds* di Du Maurier<sup>145</sup> analizzato da Fisher) implica una commistione – ad esempio, tra il vivente e l'inanimato – che destabilizza in modo non dissimile dai mostri lovecraftiani.

Naturalmente gli esempi proposti da Fisher sono molto utili per comprendere a quali sfumature specifiche si riferisca quando parla di *weird* e di *erie*. Il secondo termine resta il più approfondito,

---

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>143</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>144</sup> *Ivi*, pp. 23-24.

<sup>145</sup> *Ivi*, pp. 65-70.

ma integrato con il primo – il quale, come si è visto, gli è quasi complementare – fornisce una utilissima chiave interpretativa della letteratura comunemente definita *weird fiction*. Fisher va però oltre, analizzando non soltanto testi letterari, ma anche film e brani musicali, dimostrando l'adattabilità del *weird* come modo, e perciò implicitamente il fatto che esso si basa su meccanismi ricorrenti che possono essere applicati a *media* diversi.

Restando però in ambito letterario, notiamo che l'allusione ad una volontà d'agenzia latente e sfuggente, la rappresentazione di un senso di mancanza o di eccedenza, la commistione incontrollata di elementi che *dovrebbero* restare separati: sono tutte caratteristiche che definiscono un'estetica precisa, legata direttamente al concetto di "impensabile" e di ciò che trascende il ragionamento umano. Non lontana dal concetto di "sublime", l'ineffabilità proposta da Fisher si distanzia dal senso di straniamento proprio della letteratura fantastica, poiché si fonda su un *non essere* piuttosto che su un *essere*.

Nel fantastico, infatti, il soprannaturale appare inquadrato in un certo schema. Se nella narrazione appare un fantasma – che è pur sempre una cosa che *non* dovrebbe essere – esso risulta comunque chiaramente riconoscibile e qualificabile come spettro, caratterizzato da qualità che sono in qualche modo codificate. L'immaginario comune, infatti, suggerisce tutta una serie di regole (come le chiamerebbe Orlando) che guidano anche gli enti inesistenti, dando un "paradigma di irrealtà" condiviso, differente da cultura a cultura e così via.

Il *weird* e l'*eerie* di Fisher, invece, si qualificano quasi esclusivamente nel senso di deprivazione, poiché presentano elementi che non si comportano come dovrebbero, che esistono quando non dovrebbero esistere, e che non siamo in grado di assimilare o rielaborare in nessun modo perché mancano riferimenti precisi nell'immaginario.

Un esempio di ciò è fornito dalla scelta, da parte di Fisher, di trattare come *eerie* i racconti di M. R. James. Quello che è stato definito come il "maestro" della *ghost story*, infatti, è anche colui che se ne distanzia maggiormente; le apparizioni di James sono dotate di caratteristiche materiali e di connotazioni amorali che le distanziano dall'immaginario specifico inerente i fantasmi tipico dell'età vittoriana. Fisher ne evidenzia anche le descrizioni paesaggistiche: non quadri influenzati da sinistre magioni o castelli diroccati, ma spazi vuoti, desolati, in cui qualcosa sembra incombere invisibile.

### **3.5) Il *weird* secondo Thomas Ligotti**

Prima di procedere, vorremmo focalizzare l'attenzione sul fatto che anche Thomas Ligotti, uno degli autori contemporanei di *horror* e *weird fiction* più rilevanti, si è espresso autonomamente a proposito del significato di *weird* con posizioni analoghe a quelle di Fisher.

Singolarmente, una proposta di analisi della letteratura contenuta in *La cospirazione contro la razza*

*umana* combacia molto bene con quanto detto da Fisher, dal momento che Ligotti insiste sul *paradosso* rappresentato dall'elemento terrorizzante<sup>146</sup> (che appartiene ad ambiti diversi nello stesso momento, secondo un meccanismo analogo al *weird*<sup>147</sup>) e all'intenzionalità imperscrutabile che si intuisce dietro il paranormale<sup>148</sup> (che afferisce invece a ciò che Fisher chiama *erie*). Nella prefazione di *Nottuario* Ligotti paragona il *weird* al racconto «del mistero», nel quale ha un valore fondante l'ineluttabilità (un elemento che trae dal significato specifico della parola «*weird*») ammantata di insondabilità<sup>149</sup>. L'impossibilità di comprendere a fondo il mistero che viene proposto rappresenta il *quid* di questo tipo di letteratura, e il fatto che Ligotti proponga come esempio *Il colore venuto dallo spazio* di Lovecraft<sup>150</sup> esprime abbastanza bene l'importanza attribuita all'incomprensibilità. Per l'autore di Detroit, quindi, il *weird* è un senso di «irrealtà macabra», definita «"macabra" per via dello scheletro del destino, che con il dito scoperto indica una fine tragica; "irreale" per via dell'abito straordinario di tale destino, una veste ampia e svolazzante che non ne svela mai il segreto»<sup>151</sup>. Questa definizione si può accordare a quelle inerenti l'inspiegabilità e il metafisico che abbiamo visto sino ad ora espressa in diversi contesti, dato che si fonda sul fatto che «tutto l'orrore soprannaturale perdura in quello che crediamo debba o non debba essere»<sup>152</sup>, una definizione che mette in campo proprio il senso di "errore esistenziale" che abbiamo visto nelle analisi precedenti.

### 3.6) Genere o modo?

A questo punto risulta chiaro che nell'analisi della *weird fiction* è facile propendere per un definizione modale, sia per quanto stabilito da studiosi che si sono occupati specificatamente dell'argomento, sia per il chiaro contatto del *weird* con il fantastico, che a sua volta si può definire come modo. Ciò non implica necessariamente che la *weird fiction* non si possa definire come genere, ma che quest'ultima categoria si rivela di complessa applicazione per campi così multiformi. Lo stesso Ceserani ammette che la mera ricorrenza di alcune costanti tematiche o formali non è sufficiente a stabilire la presenza del modo fantastico, il quale sarebbe invece contraddistinto da una particolare combinazione delle costanti stesse<sup>153</sup>; ne consegue che una categorizzazione troppo rigida, come quella derivante dall'applicazione del concetto di genere, risulterebbe sempre incompleta e ambigua<sup>154</sup>.

---

<sup>146</sup> «Una violazione di ciò che è e non dovrebbe essere, suggerendoci modalità sconosciute di essere e perturbanti creazioni», T. Ligotti, *La cospirazione contro la razza umana*, Milano, Il saggiatore, 2016, p. 52.

<sup>147</sup> Cfr. T. Ligotti, *La cospirazione contro la razza umana*, cit., pp. 15-18.

<sup>148</sup> *Ivi*, pp. 48-51.

<sup>149</sup> T. Ligotti, *Nottuario*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 11.

<sup>150</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

<sup>151</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>152</sup> T. Ligotti, *La cospirazione contro la razza umana*, cit., p. 17.

<sup>153</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 75.

<sup>154</sup> Esattamente ciò che si può dire della categorizzazione proposta da Todorov.

James Machin si è interrogato su questi problemi. Nella sua analisi dedicata al *weird* britannico, il critico affronta la questione del genere letterario a partire da un'analisi etimologica e linguistica tesa a sottolineare la natura "estensiva" (ovvero non finita) del termine, passato dall'essere usato come sostantivo a essere usato come aggettivo<sup>155</sup>. Machin insiste sul carattere multiforme e fluido del termine «*weird*», utilizzato sempre come strumento di distinzione e mai di caratterizzazione vera e propria, lontano quindi dall'essere paragonabile ad un genere definito. Per giungere alle proprie conclusioni Machin tiene a sottolineare anche l'utilizzo della parola «*weird*» ad opera di recensori e scrittori coevi alla nascita di questo tipo di letteratura, evidenziando come essa venisse deliberatamente usato già nel diciannovesimo per distinguere alcuni racconti dalle *ghost stories* più classiche<sup>156</sup>.

Non siamo dunque davanti ad una riproposizione del concetto di *umbrella term* usato da Joshi<sup>157</sup>: Machin lo indica piuttosto come spartiacque, strumento per separare ciò che rientra facilmente in un genere (ad esempio la stessa *ghost story*) da ciò che invece non può farlo<sup>158</sup>. Se un testo è percepito come non rispondente a certi canoni (sempre nell'ambito della lettura del soprannaturale), pur avvicinandosi ad essi, può essere definito *weird*. Il concetto di "modo letterario" cui Machin fa riferimento tende proprio ad una distanziamento dal genere, dal momento che il critico cita la posizione di Baldick: «a broad but identifiable kind of literary method, mood, or manner that is noddied exclusively to a particular form or genre»<sup>159</sup>.

Machin tenta anche di istituire delle differenze rispetto ad altre categorie letterarie di cui abbiamo trattato sino ad ora: «we must differentiate it somehow from many of the genres that, as a mode, it inflects»<sup>160</sup>. Questi generi saranno la fantascienza, il fantasy, la *ghost story* e anche l' "orrore cosmico"<sup>161</sup>, tutti oggetti che possono essere toccati dal *weird* pur senza coincidere con esso<sup>162</sup>. Da queste considerazioni si può comprendere dunque perché per Machin il *weird* sia un modo letterario, per quanto di difficile descrizione. Il critico spinge su questa ipotesi anche ragionando per contrasto, cioè puntando l'attenzione sull'uso dell'etichetta «*weird*» in ambito editoriale contemporaneo - soprattutto nel caso della caratterizzazione di un altro settore letterario, quello del *New Weird*. Il *New Weird*, che almeno da un punto di vista commerciale viene trattato come un genere,

---

<sup>155</sup> J. Machin, *Weird Fiction in Britain*, cit., pp. 32-35.

<sup>156</sup> *Ivi*, pp. 22-23. In alcuni casi, come quelli delle recensioni a Machen e a Stoker, il termine appare quasi quale un sostituto di «gotico» (*Ivi*, p. 14).

<sup>157</sup> Machin evidenzia la confusione di Joshi nel momento in cui il critico americano sostiene che il *weird* non sia un genere ma al contempo non specificando come lo si possa intendere quale modo (*Ivi*, p. 12).

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 17

<sup>161</sup> Che Machin sembra considerare un genere a sé stante (*Ivi*, p. 26).

<sup>162</sup> Quasi come il soprannaturale ipotizzato da Joshi in *Unutterable Horror*, in grado di toccare altri generi (cfr. pp. 24-25 di questo capitolo).

per Machin pare aver agito retrospettivamente trasformando in genere anche il suo antenato, il semplice *weird*; ma questa confusa considerazione della *weird fiction* in funzione del *New Weird* scuscita dei problemi classificatori evidenti<sup>163</sup>, tanto che anche alcuni scrittori legati a questo tipo di letteratura mostrano delle perplessità in merito<sup>164</sup>.

Resta la possibilità di considerare un «genere» come gruppo di testi accomunati da comuni caratteristiche editoriali. Questa interpretazione è in, parte, quella offerta da Joshi e che abbiamo analizzato precedentemente; ci si dovrebbe quindi affidare ai *pulp magazine* nella definizione di che cosa sia la *weird fiction*, e anche l'oggettiva influenza del mercato sulla produzione di questo tipo di letteratura<sup>165</sup>. Questo ragionamento taglierebbe fuori, però, tutta la letteratura *weird* prodotta e pubblicata al di fuori delle riviste specializzate, come i racconti pubblicati in Europa che non ebbero una piattaforma analoga a *Weird Tales*, oltre che appiattare il discorso sulle evidenti affinità tra fantastico e *weird*.

La definizione di questa letteratura come «genere», perciò, dovrebbe limitarsi soltanto a considerazioni editoriali senza pretendere di includere tutte le manifestazioni del *weird* in ambito occidentale; oppure si potrebbe anche sostenere, superficialmente, che il genere della *weird fiction* è composto da tutti i testi che applicano il modo *weird* – ma è chiaro che una simile definizione semplificherebbe l'uso del termine «genere».

Eppure, da queste riflessioni si possono trarre delle considerazioni atte a contestualizzare storicamente e culturalmente la *weird fiction*; difatti, anche volendosi soffermare agli studiosi e agli autori di cui ci siamo occupati precedentemente, è chiaro che si inizia a parlare di *weird* in un dato momento storico e a proposito di testi specifici. Anche senza voler accettare alla lettera la cronologia proposta da Joshi – che delinea indicativamente come termini di nascita e sviluppo del *weird* il 1880 e il 1940 – apparirà chiaro, dalla lettura di alcuni testi definibili come «fantastici» nella seconda metà dell'800, che effettivamente si assiste ad un'evoluzione di metodologie narrative e di *topoi* letterari. È la particolare commistione di temi e stili a creare ciò che definiamo *weird*. Se considerassimo la letteratura fantastica come un genere, potremmo usare come metafora esplicativa l'immagine di un recinto: ciò che è dentro il recinto è letteratura che inscena la realtà entro limiti dati da paradigmi precisi, mentre ciò che è fuori non rientra in questi canoni. A volte ciò che è tenuto fuori dal recinto passa al suo interno, per uscirne quasi subito. La letteratura *weird*, data la sua concentrazione sull'inspiegabile e il non contestualizzabile, consisterebbe nell'atto di distruggere il

---

<sup>163</sup> «as David Langford writes of the New Weird, weird fiction may ultimately 'mean little more than "stories we like"'» (*Ivi*, p.9).

<sup>164</sup> Ad esempio Simon Strantzas e, dopo l'entusiasmo iniziale, China Miéville. «Miéville 'began to disown [the "New Weird"] claiming it had become a marketing category and was therefore of no further interest to him'» (*Ivi*, p. 7).

<sup>165</sup> Cfr. N. Emmelhainz, *Strange collaborations. Weird Tales's Discourse Community as a Site of Collaborative Writing*, in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., pp. 51-61

recinto. In questo modo sarebbe sin troppo semplice riconoscere cosa sia *weird fiction* e cosa letteratura fantastica.

Dato però che abbiamo trovato più utile parlare di fantastico come modo (proprio a causa della difficoltà nel definirlo) useremmo una metafora migliore paragonando questo discorso letterario all'*atto* di classificare gli animali trovati in un bestiario medievale. Sfogliando le pagine, dovremmo scegliere tra quelli certamente esistenti – che inseriremmo nella categoria realistica - e quelli certamente non esistenti – da assegnare al fantastico – e troveremmo infine quelli talmente confusi da impedirci di capire se sono reali, immaginari o se si tratta effettivamente di animali – e ciò sarebbe il *weird*. È l'approccio alla materia soprannaturale, e non la materia soprannaturale in sé, a caratterizzare questa branca della letteratura.

I *pulp magazines* hanno funto dunque da catalizzatore per una tendenza già attiva e dinamica, le cui meccaniche sono il frutto di evoluzioni nella cultura e nella società occidentale. La *weird fiction* si configura quale evoluzione della letteratura fantastica sotto l'influenza di questi elementi, o l'applicazione del modo fantastico a nuovi contesti che hanno finito col plasmarlo e col fargli assumere sfumature differenti. Vedremo anche come queste influenze siano direttamente riconducibili al modernismo.

#### 4) L'immaginario collettivo e il modernismo. L'evoluzione del soprannaturale

I cambiamenti sociali e tecnologici occorsi tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900 hanno influito sulla letteratura fantastica – la quale si basa, come abbiamo visto, sul concetto di possibile – in maniera determinante. Mutando il «paradigma di realtà», e mutando di conseguenza cioè che scientificamente è ritenuto possibile, il fantastico ha reagito non con una chiusura, ma con un'apertura. Se infatti l'aumento del soprannaturale in letteratura è stato una sorta di reazione alla razionalità illuministica, la quale offriva molti nuovi strumenti per dimostrare l'impossibilità del soprannaturale stesso<sup>166</sup>, il positivismo e l'ulteriore aumento di conoscenza sull'onda della seconda rivoluzione industriale e delle scoperte primonovecentesche ha contribuito ad un ulteriore ampliamento dello spettro del fantastico. Siamo però lontani dal soprannaturale «di trasfigurazione» indicato da Orlando, e in anticipo rispetto a quello «di imposizione»; il fantastico va mutando in *weird* nel momento in cui evolve il soprannaturale tradizionale, quello dei fantasmi e dei personaggi infernali, per portarlo nel campo del totalmente alieno.

La dimostrata irrealtà di un sempre maggior numero di elementi del folklore o del mito - ad esempio, l'esistenza dei fantasmi - non ha reso obsoleti i racconti del soprannaturale, ma ha al contrario fornito loro nuovi mezzi narrativi. Senza contare che tendenze culturali (se non addirittura mode) quali lo spiritismo presero piede proprio nel primo Novecento, durante una fase di grande tecnologizzazione e ricerca scientifica<sup>167</sup>.

Come abbiamo già visto a proposito di Punter e Runcini, il fantastico mostrava quindi la propria funzione di catalizzatore, esprimendo tramite il soprannaturale le paure, le tensioni e i mutamenti che influenzavano la società, e anche esprimendo i suoi tabù – ovvero la paura implicita che ciò che veniva scoperto e accettato come vero potesse non esserlo o che, addirittura, i mezzi di conoscenza potessero essere fallaci o insufficienti in sé.

Il soprannaturale, dunque, imboccava direzioni nuove, che lo rendevano meno rassicurante rispetto a quanto accaduto sino a quel momento. Veniva a mancare un suo inquadramento preciso (sempre derivato dalla cultura tradizionale), e per il quale un fantasma tornava per vendicarsi di un torto subito, o il demonio veniva a punire i malvagi; nella rappresentazione tradizionale il soprannaturale era ancora legato ad uno schema specifico, il «paradigma di irrealtà» che abbiamo citato più sopra, al quale sia l'autore che il lettore dovevano fare riferimento. Si tratta sostanzialmente dell'insieme delle regole del soprannaturale già indicate da Orlando, afferenti però al contesto culturale e tradizionale

---

<sup>166</sup> «In poche parole, il fantastico presuppone l'Illuminismo» (F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 4).

<sup>167</sup> Sul tema si veda l'approfondita analisi di Scotti, M. Scotti, *Storia dei fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2013.

generale<sup>168</sup>. Naturalmente nei testi veri e propri queste regole dovevano essere esplicitate, con modalità e tecniche diverse<sup>169</sup>, ma sempre in maniera tale da rendere verosimile il soprannaturale stesso: dati i meccanismi minimi della macchina del soprannaturale, e ciò le sue regole di base, tutto ciò che ne conseguiva doveva avere una logica coerente. Con «paradigma di irrealtà» possiamo intendere proprio il retroterra culturale in cui si inserisce un'opera del soprannaturale, e che permette l'immediata riconoscibilità e inquadramento di quella data regola; questo paradigma può mutare e adattarsi a diversi contesti culturali e sociali, mutando nel tempo. Si pensi alla grande diffusione delle *ghost stories* in ambito anglosassone nella seconda metà dell'Ottocento, diffusione che è indice di una certa "familiarità" con una parte dei temi del soprannaturale, le cui regole erano ormai conosciute e "accettate" in ambito letterario<sup>170</sup>.

Vedremo più avanti come il *weird*, pur alludendo alla presenza di queste regole e mantenendo la narrazione verosimile, impedisce la totale conoscenza delle regole stesse.

#### 4.1) Il tempo e lo spazio

La concezione del tempo muta grandemente alla fine del XIX secolo. Il miglioramento dei mezzi di trasporto accorcia enormemente i tempi di percorrenza, dando al contempo l'illusione che lo spazio, che in realtà rimane sempre com'è, si sia improvvisamente rimpicciolito – oppure che le ore necessarie a percorrerlo si siano andate comprimendo. Le nuove teorie scientifiche all'inizio del Novecento e la teoria della relatività di Einstein offrono una concezione innovativa dell'aspetto cronologico.

L'alterazione del tempo era già apparsa nel fantastico tradizionale, a partire dallo stesso concetto di fantasma, che riporta un'epoca passata nel presente o il presente in un'epoca passata. In *La caffettiera* (1831) Gautier il protagonista si ritrova confusamente in un ballo di un'epoca finita da tempo, ma alla fine tutto torna alla normalità, ammesso che l'intrusione sia effettivamente avvenuta.

Con l'approcciarsi del *weird* invece la situazione muta, e i passaggi temporali possono non solo accadere effettivamente, ma pure essere irreversibili.

In *An Episode of Cathedral History (Un episodio Nella storia di una cattedrale, 1914)* di M. R. James, in un'antica cattedrale viene rinvenuto un sarcofago chiuso da secoli, nel quale è sepolto un essere antichissimo che semina il panico prima di far perdere le proprie tracce.

---

<sup>168</sup> Naturalmente anche nella sistematizzazione di Orlando le regole del soprannaturale dipendono dal contesto socioculturale, ma qui intendiamo trattare la sfera dell'immaginario *in toto*, e non soltanto "ciò che ci si aspetta" in un testo che tratta il soprannaturale stesso.

<sup>169</sup> Orlando illustra questo concetto evidenziando la differenza tra l'esplicitazione di regole in un testo di Chrétien de Troyes e in uno di Manzoni (F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 8).

<sup>170</sup> Un ottimo esempio in questo senso sono le *ghost stories* di Marguerite Oliphant Wilson, molto formalizzate e conosciute in epoca vittoriana.

Nei racconti di W. F. Harvey premonizioni occorse casualmente, nell'ambito della vita quotidiana, si rivelano fondamentali per salvare delle vite o per consegnarsi direttamente ad un fato infausto<sup>171</sup>. Nell'opera di Lovecraft, esseri che dovrebbero essere morti da milioni di anni restano in attesa come se lo scorrere degli eoni non le riguardasse, pronte a tornare nel mondo degli uomini, come accade in *Il richiamo di Cthulhu* (1926) e in *Dai millenni* (1935).

In *The Hounds of Tindalos* (*I segugi di Tindalos*, 1929) di Frank Belknap Long, infine, delle creature extradimensionali viaggiano attraverso il tempo, correndoci dentro per milioni di anni, per inseguire un incauto curioso che ha sbirciato dentro lo spazio-tempo; ispirandosi alle scoperte fisiche primonovecentesche, Long rappresenta un'idea di spazio e tempo relativi e plasmabili.

Anche la rappresentazione dello spazio muta rispetto al racconto fantastico tradizionale. Prima il soprannaturale era relegato al luogo altro, al castello in rovina o alla casa abbandonata, come accadeva nei racconti di S. Le Fanu e J. H. Riddell; queste ambientazioni erano percepite come distanti, oltre che nel tempo, anche nello spazio, poiché relegate al di fuori della zona antropizzata<sup>172</sup>. Nel corso dell'800 questa localizzazione va mutando, e il soprannaturale si avvicina sempre di più alla città e ai luoghi quotidiani, sino a riguardare le case e le stanze abitate ogni giorno.

In *Le Horla* (1887) di Maupassant, un racconto importante anche per come muta i concetti di mostro e di vampiro apparsi sino ad allora (e ancora molto legati al folklore) introducendo l'elemento dell'incomprensibile, il protagonista si trova la casa invasa da un'entità inconoscibile e dannosa. Un caso particolare è rappresentato da *Dracula* di Stoker, che inizialmente propone l'ambientazione classica del racconto gotico – il castello sperduto – importando poi il soprannaturale nella moderna Londra, instaurando un ponte di collegamento tra il *locus terribilis* e lo spazio della vita ordinaria. L'alterazione degli spazi conosciuti era già stata introdotta nel fantastico tradizionale attraverso l'espedito dell'oggetto mediatore<sup>173</sup>, spesso qualcosa appartenuto a defunti o caratterizzato da una natura esotica, che introduceva il soprannaturale in contesti prima neutri o positivi. Un esempio è *Un osso di morto* (1869) di Tarchetti, nel quale un inserviente defunto va a recuperare, in forma di fantasma un pezzo del proprio scheletro nello studio del protagonista. In *La mano di scimmia* (1902) di W. W. Jakobs invece l'oggetto è collegato a qualche misfatto e soprattutto "esotico", considerabile perciò come negativo o infausto. Questo tipo di caratterizzazione rientra perfettamente nelle reti del «paradigma di irrealtà» cui abbiamo precedentemente accennato, poiché per il folklore, il mito e la leggenda è plausibile che un defunto torni a recuperare ciò che è suo; il colonialismo invece aveva

---

<sup>171</sup> È il caso di *August e Peter Levisham, Six to Six-Thirty* (cfr. W. F. Harvey, *La bestia dalle cinque dita*, Milano, Hypnos, 2017).

<sup>172</sup> F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., pp. 71-72.

<sup>173</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 81-82.

portato ad una demonizzazione di tutto ciò che era «selvaggio» o esotico<sup>174</sup>.

La nuova tendenza *weird* invece porta a scollegare il fatto soprannaturale da qualsiasi spiegazione, razionale o culturale che sia; e così in *Fischia e verrò da te* di James l'innocente protagonista porta nella propria camera d'albergo un fischietto trovato tra alcune rovine, che gli attira addosso una persecuzione spettrale. In *Il segno giallo* (1895) di Chambers l'aver trovato per caso e letto un libro maledetto è sufficiente a condannare ad una sorte tremenda (e particolarmente inquietante per i suoi connotati oscuri ed allusivi) i due protagonisti. Gli oggetti iniziano a incarnare un pericolo incomprensibile e spietato, senza delucidazioni sulla sua natura; si tratta sempre di oggetti mediatori, ma essi divengono sempre più alieni e misteriosi.

Anche i luoghi già considerati infausti dalla letteratura fantastica subiscono un mutamento. La semplice natura selvaggia, che aveva rappresentato l'ambientazione perfetta per il fantastico, ne *I salici* (1907) di Blackwood non solo ospita effettivamente il soprannaturale, ma si connota come luogo di comunicazione con un divino dai tratti minacciosamente incomprensibili, che più che limitarsi ad un semplice rifiuto dell'uomo finisce lo ammonisce in modo imperscrutabile riguardo alla realtà dell'universo.

Una nuova concezione dello spazio e del tempo viene dunque interpretata attraverso il filtro del soprannaturale, portando a casi quali *The House on the Borderland* (*La casa sull'abisso*, 1908) di Hodgson; in questo romanzo la casa del protagonista si rivela essere sospesa sopra un baratro apparentemente senza fondo, seppure sempre materiale, e al contempo in bilico tra diverse realtà – tanto di consentire la visione di incredibili paesaggi popolati da colossali figure che potrebbero essere addirittura delle divinità. Anche stilisticamente lo spazio e il tempo vengono rappresentati in modo nuovo: nella parte finale del romanzo viene descritta l'allucinante esperienza del protagonista, che osserva sé stesso, la propria casa e il pianeta intero invecchiare, in un'accelerazione del tempo narrativo talmente estrema da raggiungere livelli cosmici<sup>175</sup>.

Col passaggio da fantastico a *weird* si va quindi annullando la normale concezione dello spazio (anche nella semplice differenza tra i luoghi abituali e quelli da evitare) e del tempo, con una focalizzazione sulla perdita di capacità di discernimento e di *distinzione* – in linea con quanto abbiamo detto precedentemente sul depotenziamento dei mezzi di comprensione umani.

#### **4.2) L'io e la coscienza**

Il *weird* manifesta anche una nuova tendenza rispetto allo stesso concetto di io e all'idea di coscienza e di follia. Lo stato alterato di coscienza, anche quando dovuto all'uso di droghe o alla pazzia, era già

---

<sup>174</sup> J. Prida, *Weird Modernism*, in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., pp. 16-19.

<sup>175</sup> Il protagonista osserva infatti lo spegnimento del Sole e la morte dello spazio siderale.

caro alla letteratura del soprannaturale tradizionale<sup>176</sup>; molti racconti di Maupassant si basano su questa combinazione, con la difficoltà a stabilire se i protagonisti siano impazziti e se siano ancora in sé. In *La chevelure* (*La chioma*, 1884) di Maupassant un personaggio è portato dalla follia a credere che una ciocca di capelli della donna amata e defunta da tempo venga usata dalla morta per comunicare con lui.

In questo filone va inserito anche il tema dello scambio di personalità, trattato ad esempio da Poe in *Ligeia*, racconto nel quale la seconda moglie del protagonista si trasforma nella consorte precedente (e similmente accade in *Lenora*, con uno scambio tra madre e figlia). Le rappresentazioni di aspetti inquietanti dell'Io e delle sue scissioni aumentano successivamente, passando per Stevenson e il suo *Dottor Jekyll e Il ritratto di Dorian Gray* di Wilde, veri caposaldi in questo settore. Il rapporto tra soprannaturale e pazzia è dunque costante nel fantastico, tanto che nella maggior parte degli incipit i narratori devono specificare quasi obbligatoriamente di essere perfettamente sani di mente, e che si potrà credere a ciò che racconteranno. Tuttavia, nel *weird* questo rapporto si altera ribaltandosi: il soprannaturale ha una tale portata distruttrice che il suo passaggio fa sprofondare *ogni* mente nella pazzia. Così se nel fantastico tradizionale resta il dubbio se sia giusto o no credere al folle di turno, nel *weird* il testimone pazzo è quello attendibile: una mente sana non può reggere l'impatto con ciò che è creduto impossibile, e la perdita di ogni punto di riferimento conduce alla mancanza di senso. In questo tipo di contesti narrativi si inserisce anche una maggiore attenzione alla psichiatria e alla follia patologica, qualcosa che era stata già affrontata dalla Scapigliatura e da Maupassant ma che va assumendo connotati sempre più pregnanti, anche con precisi riferimenti alle teorie psicanalitiche coeve<sup>177</sup>.

Questi temi sono particolarmente cari a Lovecraft, che rappresenta spesso la follia indotta da visioni troppo destabilizzanti, che causano la pazzia per ciò che implicano; è il caso del marinaio in *Il richiamo di Cthulhu*, e in un certo senso di Danforth nel finale de *Alle montagne della follia*; ne *L'ombra calata dal tempo* invece il protagonista, accademico specializzato in economia, inizia a studiare psicologia per capire la ragione di una grande amnesia che lo ha colpito (e che è in realtà dovuta ad un suo temporaneo scambio di mente con un alieno). Scambi di personalità sono trattati anche in *Il caso di Charles Dexter Ward* e ne *La cosa sulla soglia*. In R. W. Chambers la pazzia è indotta dal libro maledetto «Il re in giallo», la cui lettura apre prospettive talmente vaste ed odiose da rendere la pazzia irrimediabile. Nel *Dracula* di Stoker, che per certi aspetti rappresenta un caso atipico di passaggio dal fantastico al *weird*, la pazzia di Renfield ha una funzione più tradizionale nella prima

---

<sup>176</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 90.

<sup>177</sup> Lovecraft, che non apprezzava le teorie di Freud, tuttavia lo citava spesso anche nei propri racconti (ad esempio in *Beyond the Wall of Sleep*, 1919).

parte del romanzo (poiché egli profetizza l'arrivo del suo padrone, che è appunto Dracula, senza che qualcuno gli creda), per poi tradursi in un'attività di immissione e facilitazione dell'azione malvagia del soprannaturale<sup>178</sup>.

### 4.3) La questione morale e la religione

Il fantastico è inizialmente molto legato ad una connotazione morale. Nella maggior parte dei casi, che si tratti di storie di fantasmi, di apparizioni mostruose o di animazione di oggetti, il «paradigma di irrealtà» offre delle risposte alla domanda fondante di ogni evento soprannaturale: perché accade qualcosa che non è possibile? Il fantastico tradizionale risponde proprio con la morale: un evento o una persona malvagi possono alterare la normale costituzione del reale, e causare perciò il ritorno dalla morte, o l'intrusione del diavolo e così via.

In un racconto di fantasmi classico quale *La casa del giudice* di Stoker, è chiaro sin da subito che il fantasma che infesta la magione sia quello del giudice che si è impiccato al suo interno; ed è chiaro che infesta la casa perché in vita era malvagio. Tutto ciò che accade di soprannaturale in *Il Monaco* di Lewis è dovuto all'intervento del demonio, il malvagio per eccellenza; molti anni dopo, nelle *ghost story* di Marguerite Oliphant Oliphant, gli spettri cercano sempre giustizia o vendetta<sup>179</sup>. Ne *La maschera della morte rossa* di Poe, i nobili vengono uccisi dall'inquietante entità a causa del loro disinteresse verso ciò che accadeva al di fuori del palazzo, dove imperversava un morbo letale; la condanna implicata è rivolta all'interna casta aristocratica, la quale nell'opera di Poe si potrebbe interpretare come debole e inadatta in sé (specie considerando quanto accade ne *La caduta della casa degli Usher*). A volte, come in *Il fantasma della bambola* (1911) di Crawford, l'oggetto si anima per venire in aiuto dei personaggi, e per evitare una tragedia (connotandosi, perciò, positivamente). A ben vedere, però, la connotazione morale non è sempre presente in maniera netta. Anche in *L'uomo della sabbia* di Hoffmann gli elementi soprannaturali non sono chiaramente collegati ad una colpa, e il protagonista Nataniele subisce una terribile sorte senza aver commesso nulla di moralmente condannabile. Il collegamento ad un giudizio negativo è dovuto alle azioni del padre, che era probabilmente un alchimista e che ha condannato il figlio all'incontro con il malvagio Coppellius, segnandone la sorte. Le colpe dei padri sono alla base anche del soprannaturale di *Frankenstein*, pur tenendo conto delle peculiarità del caso<sup>180</sup>.

---

<sup>178</sup> Bisogna evidenziare come anche in questo caso Stoker si mantenga sostanzialmente un conservatore; alla fine infatti Reinfield rinsavisce, cercando anche di opporsi al vampiro e venendo da questo ucciso.

<sup>179</sup> Machin nota come gli spettri di questa tradizione letteraria siano sempre legati a questioni domestiche. (J. Machin, *Weird Fiction in Britain*, cit., pp. 22-23).

<sup>180</sup> Si potrebbe infatti sostenere che *Frankenstein* appartenga di diritto all'ambito della fantascienza, sebbene il modo in cui viene trattata la creazione della creatura porti a pensare ad un atto più simile ad un sortilegio che ad un esperimento scientifico (e significativamente Shelley evita di accennare a cognizioni scientifiche che possano giustificare il ritorno dalla morte, ammantando le operazioni del dottor Frankenstein di un alone quasi magico). Ad ogni modo bisogna notare che la creatura non è malvagia in sé, ma lo è come conseguenza dell'atto che l'ha generata.

Con l'evoluzione del fantastico verso il *weird* si va facendo da parte la connotazione morale implicita al soprannaturale stesso: il racconto della *La morte di Halpin Frayser* (1893) di Bierce dimostra come l'idea di una giustizia o di un equilibrio anche all'interno di situazioni soprannaturali potesse essere facilmente arginata o cancellata, dal momento che il povero protagonista viene ucciso dalla creatura nella quale si è trasformata sua madre (e che non ha caratteri molto ben definiti) senza alcuna colpa, se non quella di essersi smarrito tanti anni addietro. Nelle storie di fantasmi di M. R. James l'unica colpa attribuibile ai protagonisti è quella della curiosità<sup>181</sup>, ma in certi casi - come il già citato *Un episodio nella storia di una cattedrale* (1911), o in *Il diario di Mister Pointer* (1919) - non c'è alcuna ragione alla quale appigliarsi per giustificare l'intrusione del soprannaturale: essa avviene e basta. Nel già citato *La casa sull'abisso* (1908) di Hodgson il *topos* della casa infestata viene del tutto liberato dall'influenza di fantasmi e persone malvagie decedute, virando la narrazione verso qualcosa di completamente diverso: l'edificio al confine tra i mondi è minacciato costantemente da creature che tentano di penetrarvi senza alcuna ragione apparente, e che vi sono attratte semplicemente perché la casa è come è.

Venendo meno la connotazione morale, si va quindi perdendo anche il collegamento tra il soprannaturale e il religioso. Non c'è più un demonio al quale imputare la responsabilità dell'impossibile, né un intervento demoniaco o angelico a spiegare ciò che non sarebbe dovuto accadere; non esistono divinità, ma al massimo entità indescrivibili che, per le loro caratteristiche intrinseche, non possono che essere considerate divine dagli esseri umani. Assistiamo perciò alla rappresentazione delle essenze cosmiche elaborate da Lovecraft, C. A. Smith e R. E. Howard, cioè commistioni di alieni, fenomeni fisici e divinità - entità che possono morire e rinascere, o che trascendono spazio e tempo. Una nuova concezione della religione si traduce anche nella reinterpretazione del cristianesimo, come nel caso di *Eloi, Eloi, lama sabachthani* (1919) di Hodgson, nel quale uno scienziato tenta di riprodurre su di sé gli effetti della passione di Cristo<sup>182</sup>, vanificando i confini tra l'esperienza del Messia e quella dell'uomo.

Il soprannaturale entra dunque a far parte del mondo come accidente, come dato non dissimile da altri fatti fisici, e che potrebbe addirittura possedere una sua ragione d'esistere all'interno della natura (come avviene in Lovecraft) senza, però, che l'essere umano possa aspettarsi di comprenderla. Il soprannaturale rivisita il concetto di predestinazione, mutando dal fato meritato in base alle proprie colpe, a tragedia dettata dal caso.

---

<sup>181</sup> S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit., p. 140.

<sup>182</sup> I risvolti inquietanti della ricerca scientifica sono spesso rappresentati nella *weird fiction*; cfr. J. Prida, *Weird Modernism*, in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., pp. 20-21. In questo senso si veda anche quanto sostenuto da Joshi a proposito del «supernormal», ovvero di una razionalizzazione scientifica del soprannaturale, nel caso della *quasi science-fiction* (S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit., p. 7).

#### 4.4) L'estraneo e la massa

Anche la considerazione per l'altro e per l'estraneo, tema molto caro al fantastico tradizionale, muta nel corso del tempo. Il senso di alterità trasla passando da personalità associabili al luogo negativo di per sé – e perciò i nobili arroccati in antichi castelli come in *Il castello di Otranto*, i maghi nascosti nei proprio laboratori polverosi come nel *Faust* – a personaggi esotici, sull'onda di un colonialismo (specialmente nel contesto anglosassone) che portava a leggere cioè che era culturalmente distante come negativo o corrotto. E se questo poteva accadere all'interno dei confini dell'Europa stessa (nella quale ad esempio l'Italia e specialmente il suo Sud erano percepiti come luoghi selvaggi: si pensi ancora al *Castello di Otranto* o a *L'italiano* della Radcliffe), nel corso dell'Ottocento questa tendenza si applica a luoghi sempre più distanti, anche e soprattutto sull'onda dell'espansione commerciale britannica. Abbiamo così i racconti dall'atmosfera orientaleggiante di Doyle *The Brown Hand* (1899), o quelli ambientati nell'Africa nera dello stesso Doyle e di R. E. Howard, nonché una serie notevole di narrazioni nelle quale l'India britannica è il luogo di origine di oggetti maledetti o nefasti<sup>183</sup>. Lo straniero, uomo o donna che sia, diventa l'Altro per eccellenza, portatore di visioni del mondo diverse, alterate, a volte incomprensibili. E non per nulla il pazzo Abdul Alhazred, che nei racconti di Lovecraft è l'autore del *Necronomicon*, è proprio di origine araba; il personaggio legato ad un'alterità ancora umana, sebbene già spinta al soprannaturale, introduce l'alterità cosmica data dalle tremende rivelazioni contenute nel suo libro.

L'estraneo diventa dunque l'alieno, il mostro, che si presenta nel suo essere inconfondibile e insondabile, ma che manifesta intenzioni precise e inequivocabilmente pericolose per la salute dei protagonisti e dell'intera razza umana. Lo straniero proviene da altri tempi e altri spazi, aumentando a dismisura la distanza dal punto di vista umano.

Lo straniamento verso il prossimo si traduce anche, in alcuni casi, in una diversa interpretazione del rapporto tra il singolo e la massa. Il fantastico aveva già trattato questo aspetto, ad esempio ne *Il cappotto* (1842) di Gogol, nel quale l'individuo soccombe nei confronti di un'organizzazione burocratica sempre più distaccata e insensibile; ma se in quel caso il riscatto avviene proprio grazie al soprannaturale – che, come vorrebbe il «paradigma di irrealtà», premia in qualche modo il protagonista – nel corso del '900 si assisterà ad un'estremizzazione della debolezza del singolo, mirabilmente espressa da alcuni racconti di Kafka (su tutti, ovviamente, *La metamorfosi*). Restando nell'ambito ristretto del *weird* si può notare una simili conflittualità. Se in S. Grabinski essa si traduce in una rivisitazione del conflitto artista/società (*L'area*), in altri casi si può giungere ad alcune estremizzazioni che si velano di razzismo: in Lovecraft la massa può essere rappresentata

---

<sup>183</sup> J. Prida, *Weird Modernism*, in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., pp. 16-19.

dall'insieme di corrotti adoratori di strani culti, spesso di origine straniera, che si dedicano a religioni nascoste da secoli e atte a portare sulla Terra entità innominabili (*L'orrore a Red Hook, Il richiamo di Cthulhu*); in Howard si rappresenta invece un vero e proprio conflitto tra razza, con vigorosi eroi pronti ad affrontare orde di creature umanoidi rimaste infrattate tra le profondità della terra per lunghi anni, esseri umani regrediti a uno stato bestiale. La massa può però rappresentare la solidarietà tra gli uomini e la capacità di compattarsi per affrontare un male, come accade negli stessi Lovecraft e Howard, ed esemplarmente in H. G. Wells ne *La guerra dei mondi*.

#### 4.5) I rapporti col modernismo

Il *weird*, dunque, si presenta come un'evoluzione del fantastico caratterizzata da una grande sfiducia nei confronti della realtà e dei mezzi per comprenderla. La scienza dice sempre di più sul mondo, ma al contempo lo va diluendo e riducendo, segnando l'avvento di universo fatto di certezze smontate e strumenti inutilizzabili. La società si fa più opprimente e ostile, e il significato del lavoro e della vita umani – nel contesto dell'industrializzazione montante – diviene sempre più oscuro e labile, tanto da non potersi più fidare neanche dell'integrità della propria personalità.

La sfiducia nelle capacità di comprensione e il senso di perdita di un mondo intero e razionalizzabile avvicinano lo spirito della *weird fiction* ad alcuni aspetti del modernismo letterario. Lo scollamento tra Io e coscienza e tra individuo e mondo sono tratti che accomunano *weird* e modernismo, ma che non sono costituiti semplicemente tematiche affrontate da entrambe le correnti. Infatti anche stilisticamente si possono evidenziare dei punti di contatto.

Un buon esempio, per quanto specifico per la letteratura anglosassone, è dato dall'interpretazione di tutta la corrente modernista operata da Sanja Bahun<sup>184</sup> quale «controlutto», ovvero un'opposizione artistica all'impossibilità di vivere una realtà costruita su nevrosi, illusione e supposizione, un modo per superare cioè la «fine del mondo».

Attraverso la messa in relazione del modernismo con la melancolia (intesa come disturbo psichiatrico), Bahun individua dei punti in comune tra la malattia e i modi narrativi di molti autori modernisti, mediante l'analisi dei meccanismi dell'elaborazione del lutto. La lenta scomparsa dei rituali funebri nella società anglosassone si trasforma nell'incapacità di recepire ed realizzare il lutto stesso, creando uno scollamento tra l'individuo e la realtà: questa nuova situazione si traduce in un continuo lavoro sul proprio stesso dolore, uno stato simile a quello melancolico e traducibile in letteratura nell'afasia descrittiva e nella frammentazione tipiche della letteratura modernista<sup>185</sup>. Questo meccanismo si può applicare abbastanza bene anche al nuovo modo di fare letteratura fantastica tipico della *weird fiction*. La «morte del mondo», ovvero l'incapacità di accettare

---

<sup>184</sup> S. Bahun, *Modernism and Melancholia: Writing as Countermourning*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

<sup>185</sup> *Ivi*, pp. 20-21.

l'irreversibilità dei mutamenti culturali e la sostanziale inefficacia di alcuni sistemi culturali (quali, appunto, il lutto) può essere tradotto, nel *weird*, nella morte del «paradigma di irrealtà»; non si è più capaci di credere che l'impossibile possa essere, in qualche modo, rassicurante e dettato da leggi precise, e si va incontro ad uno scavo sul significato più profondo dell'impossibile – ovvero l'inesplicabile in sé. A ciò si ricollega anche la tendenza stilistica caratterizzata dall'afasia<sup>186</sup>: non si può descrivere completamente ciò che è del tutto estraneo al raziocinio, e come il modernismo insiste nel continuo lavoro sull'indicibile esistenziale – cioè la contraddittorietà e frammentarietà della vita moderna – la *weird fiction* preme sulla definizione dell'indefinibile. Il lavoro consapevolmente vano di ricostituzione dell'unità è quindi una forma di reazione alla fine del tradizionale rapporto individuo realtà, un rapporto che nel caso del fantastico andava comunque a ricomporsi alla fine della narrazione – nonostante il classico senso di dubbio instillato nel lettore – mentre nel *weird* viene del tutto distrutto. Bahun insiste proprio sulla inadeguatezza dei mezzi rappresentativi nel modernismo, una inadeguatezza che abbiamo visto e trattato numerose volte riguardo alla *weird fiction*<sup>187</sup>.

Altri punti di contatto tra la lettura del modernismo da parte di Bahun e gli elementi costitutivi del *weird* sono evidenziati nella sua analisi dell'opera di Kafka, della quale si sottolinea la “spettralità” data non dai contenuti proposti, quanto dalla combinazione dell'esattezza d'espressione con il vuoto al centro della narrazione<sup>188</sup>. Pur restando ferme delle differenze tra il surrealismo e la *weird fiction*, sulle quali ci siamo già espressi, la precisione del linguaggio (e il suo valore nel senso di verosimiglianza) è fondamentale nella letteratura di cui ci stiamo occupando, ed il fatto che essa sia messa in rilievo a proposito di uno scrittore che si è occupato di soprannaturale è un segnale importante per cercare di inquadrare il *weird* nel più ampio contesto modernista. L'afasia contraddittoria del modernismo si può ricollegare anche all'interpretazione del fantastico come letteratura *non-tetica*, cioè che non enuncia la realtà di ciò che rappresenta, un'idea esposta da Sartre<sup>189</sup> e rielaborata da Bessiere nella teoria della «controforma». Sebbene pensata per il fantastico, questa teoria si adatta maggiormente al *weird* e al ribaltamento che esso porta nell'ordine razionale delle cose, stabilendo un sistema nuovo.

Tralasciando le similitudini in ambito tematico (non ultimo l'interesse per l'antropologia e per religioni, culti e misticismi provenienti dall'estero<sup>190</sup>) si può rintracciare una somiglianza anche nei meccanismi di coinvolgimento collettivo tra intellettuali appartenenti a contesti differenti.

---

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>187</sup> *Ivi*, p. 44. A questo concetto si può accostare quanto sostenuto da Bahun sulla melancolia, la percezione dell'assenza di un oggetto che è però sistematicamente sentito come vicino (*Ivi*, p. 55); questa idea è facilmente assimilabile a quanto sostenuto da Fisher sull'assenza e la presenza nell'*eerie*.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>189</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., p. 67.

<sup>190</sup> Si pensi ad esempio all'importanza della filosofia orientale in *The Waste Land* di T. S. Eliot.

Sebbene sia difficile dimostrare l'ipotesi di una corrente omogenea e consapevole incentrata sulla *weird fiction* ed estesa in tutto il mondo occidentale, si può invece parlare – almeno per gli Stati Uniti - di comunità d'intenti, di stili e di tematiche attorno alla scrittura di un nuovo tipo di narrativa fantastica. I *pulp magazine* rappresentarono punti di riferimento per le innovazioni e le nuove tendenze nell'ambito della narrativa del soprannaturale, alla stregua di un movimento collaborativo<sup>191</sup>. In questo discorso rientra anche il rapporto tra l'intellettuale e l'industria culturale, tema caro a molti autori di *weird fiction* quali Lovecraft e Clark Ashton Smith e inerente anche lo sviluppo e l'evoluzione di alcuni *pulp magazines*<sup>192</sup>. Naturalmente, però, il discorso sul rapporto con la società letteraria – e in un certo senso con un movimento “d'avanguardia” nel fantastico - trascende l'ambito della letteratura anglosassone e, come vedremo, riguarda anche S. Grabinski e J. Ray; per entrambi infatti sono attestate precise volontà di rielaborazione e superamento del fantastico tradizionale, alla stregua di Lovecraft. Questo è un segno evidente che i rinnovamenti culturali di primo Novecento furono in grado di smuovere gli autori di letteratura del soprannaturale a prescindere dal contesto o dall'influenza reciproca, spingendo un modo determinato (quello fantastico) verso una sfumatura mutevole ma comunque determinata da paletti precisi.

---

<sup>191</sup> Cfr. N. Emmelhainz, *Strange collaborations*, in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., pp. 52-54.

<sup>192</sup> Ricordiamo la già citata affermazione di innovazione e di peculiarità da parte di Hennerberger sulle pagine di «Weird Tales», una proclamazione che implica un mercato “diverso” al quale opporsi.

## 5) Il modo *weird*. Un tentativo di definizione

La letteratura *weird* è quindi soltanto letteratura fantastica modernista? Non del tutto. Le sue caratteristiche permettono ancora di classificarla come letteratura del soprannaturale – per come l’abbiamo definita all’inizio di questo studio – e come letteratura fantastica – a causa della ricorrenza di alcune costanti tematiche e stilistiche. Alcuni elementi, come abbiamo visto, derivano direttamente dalle stesse suggestioni che hanno influenzato il modernismo. Eppure la letteratura *weird* introduce un dubbio per le capacità razionali della mente umana che è distante dalla sicurezza offerta, in ultima analisi, dal fantastico; è proiettata verso qualcosa di nuovo e differente, e basa la sua forza proprio sull’impossibilità di afferrare del tutto la natura di questa novità. È una sfumatura del fantastico, una sfumatura che allude a nuove aperture e che darà origine, infatti, a stili e modi nuovi quali la fantascienza, il *fantasy*, l’horror e così via; inoltre è una sfumatura frutto dell’esposizione a fattori fondamentali per lo sviluppo del modernismo, oltre che al modernismo stesso. Tentiamo ora di sintetizzare cosa sia definibile come modo *weird* e su quali meccanismi questa letteratura si regga.

### 5.1) Caratteristiche formali

Stilisticamente, la *weird fiction* utilizza molti dei procedimenti già presenti nel fantastico, quali la narrazione in prima persona, l’espedito narrativo dell’oggetto mediatore, i passaggi di soglia<sup>193</sup>. A questi deve aggiungersi una serie di procedimenti formali atti a rappresentare il fulcro del *weird*, ovvero l’inspiegabilità del soprannaturale. Questo effetto si raggiunge attraverso un particolare tipo di straniamento, ottenuto mediante l’*omissione* e l’*allusione*.

Naturalmente anche il modo fantastico tradizionale utilizza una forma di straniamento. Nel suo caso specifico, infatti, questo procedimento letterario permette un’astrazione dalla norma, un sottrarsi che consente di osservare il paradigma del reale e le sue parti legate al concetto di possibile e impossibile. Il fantastico si basa proprio sull’attuazione dell’impossibile. Prendendo degli elementi dal campo di ciò che è escluso dal reale e incluso nell’irreale, li trasporta improvvisamente nel reame dell’attuabile. Lo stato di incertezza che va a costituire a proposito dell’effettivo passaggio da un campo all’altro (e che sarebbe l’esitazione todoroviana) è dovuto non esattamente alla rottura del paradigma di realtà, quanto al suo ribaltamento e al suo sfasamento. Il riferimento all’immaginario collettivo – ad esempio, l’idea che i morti possano tornare dall’aldilà - che convive, nello stato sociale, con la perfetta certezza che questo non sia possibile, è quindi rivolto ad una confusione di piani. Nel fantastico i personaggi assistono all’irruzione del soprannaturale, e i loro dubbi riguardano l’impossibilità di capire se il

---

<sup>193</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 76-84.

passaggio sia avvenuto, senza però insinuare il dubbio sulla capacità umana di contestualizzare quanto accaduto; infatti il fantastico fa riferimento implicito a degli eventi soprannaturali codificati, già sistemati nell'immaginario, quali il ritorno dei morti, l'animazione spontanea di oggetti, l'arrivo del demonio e così via<sup>194</sup>. Questo straniamento fantastico si attua dunque consentendo di osservare la condizione del paradigma del reale, rappresentandone una contraddizione che secondo Orlando funziona in modo analogo ad una formazione di compromesso<sup>195</sup> freudiana. Nel *weird*, lo straniamento è invece caratterizzato da tratti più destabilizzanti. Piuttosto che incentrarsi sullo sfasamento di piani, confondendo possibile e impossibile, esso porta ad osservare la struttura stessa del paradigma del reale contribuendo a metterlo in crisi e, in certi casi, a distruggerlo. In linea proprio con le scoperte della fisica (la *costituzione* della natura e la teoria degli atomi), della medicina (la psicologia e la *costituzione* della mente) e della sociologia (la *costituzione* del rapporto uomo/massa), questo modo letterario interessa l'impalcatura conoscitiva utilizzata dall'uomo e la intacca. Il soprannaturale non è più trattato coi modi e le tecniche che gli sono deputati, perché non appartiene più allo spazio che gli era riservato; esso diventa davvero *supernaturale*, perché trascende la natura e viene trattato come condizione altra, talvolta metafisica e di per sé indescrivibile. Prendendo in considerazione la già teoria di Suvin sullo straniamento cognitivo nella fantascienza, si può delineare il *weird* come un meccanismo che funziona in maniera analoga ma in negativo. Secondo Suvin la fantascienza tramite uno "straniamento cognitivo"<sup>196</sup> induce ad una riflessione sul mondo e sui propri meccanismi di assimilazione del reale. Il critico non ha una buona considerazione del *weird*<sup>197</sup> proprio perché secondo lui questo tipo di letteratura non induce a nulla di positivo o utile, mettendoci davanti non ad una presa di coscienza ma dinanzi ad una paralisi. In realtà il *weird*, più che bloccare la riflessione, ne mostra i limiti intrinseci; se la fantascienza si configura come positiva (tranne nelle sfumature distopiche e post-apocalittiche) perché suppone la capacità di adattamento della mente umana<sup>198</sup>, la *weird fiction* – incentrata sulla piccolezza dell'esperienza umana e sull'incomprensibilità dell'universo – si veste dunque di connotati spiacevoli. Andiamo ora ad analizzare i meccanismi tramite i quali viene rappresentata questa deprivazione della capacità conoscitiva umana.

L'*omissione* è il metodo utilizzato per esprimere il distacco tra il narrato e il lettore, distacco atto a

---

<sup>194</sup> Come abbiamo detto in precedenza, Ceserani ha elencato i vari temi del fantastico in modo esaustivo.

<sup>195</sup> «La tematica del soprannaturale in letteratura vada studiata come una serie di formazioni di compromesso», F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 22.

<sup>196</sup> D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza*, cit., pp. 29-30.

<sup>197</sup> Il *weird* rientrerebbe nel *fantasy* e eserciterebbe «parassitismo» sulla fantascienza (*Ivi*, p. 42).

<sup>198</sup> «La fantascienza moderna significativa [...] presuppone anche cognizioni più complesse ed estese: suo ambito è principalmente la discussione dell'*uso ed effetto* politico, psicologico e antropologico *della conoscenza, della filosofia della scienza* e del raggiungimento o fallimento di realtà nuove come risultato di tale uso» (*Ivi*, p. 31).

rendere il senso di estraneità degli eventi soprannaturali. Esso non consiste in una semplice ellissi<sup>199</sup>, ma si basa sulla costruzione della sensazione di un vuoto preciso all'interno del contesto. Il lettore, attraverso un uso simile a quello che Genette chiama focalizzazione esterna<sup>200</sup>, è escluso da una conoscenza che appartiene solo al narratore e ad alcuni personaggi o, molto più spesso, a nessuno; come in un mosaico cui manchino molte tessere, nel *weird* si intuisce la struttura generale ma non il disegno preciso, di modo che è possibile riconoscere l'incombere di qualcosa pur senza comprenderne la natura. L'omissione riguarda spesso anche i testi in cui narratore e protagonista coincidono, e nei quali il narratore stesso non riesce a esprimere il significato degli eventi soprannaturali<sup>201</sup>. Questo meccanismo si fonda sul concetto di verosimiglianza: le regole di Orlando esistono anche nel *weird*, e se ne intuisce la presenza, ma è impossibile decifrarle in toto: i piccoli frammenti che si riescono a recepire rimandano sempre a qualcosa di più grande e di letteralmente inconcepibile<sup>202</sup>. Tenendo presente che la *weird fiction* è spesso narrata in prima persona, il narratore può condividere il punto di vista "oscurato" del lettore, sebbene questo non sia obbligatorio; ad esempio ne *A Warning to the Curious* (*Un avvertimento ai curiosi*, 1925) di M. R. James il narratore principale, come nella maggior parte dei racconti di James, dimostra una reticenza narrativa che tradisce la sua consapevolezza dei fatti e che al contempo rende la materia del racconto ancora più inquietante. Altrove, invece, il narratore procede nell'incontro col soprannaturale insieme al lettore, e l'omissione risiede nella stessa costruzione del racconto.

Bisogna considerare che il procedimento formale dell'omissione si basa sull'uso contestuale di un altro espediente, l'*allusione*, cioè la rappresentazione di sprazzi e frantumi del quadro causale la cui interezza è invece nascosta. Abbiamo detto che nel *weird* lo sforzo per riempire il vuoto dell'ignoto si aggrappa ad appigli sufficienti a intuire la grandezza di ciò che è nascosto, ma non la sua effettiva natura; nel fantastico tradizionale questo vuoto si riempie invece con l'immaginario, con il paradigma di irrealtà a cui abbiamo fatto riferimento (gli oggetti si muovono, i morti tornano ecc.). La differenza

---

<sup>199</sup> Peraltro l'ellissi è una delle tecniche del fantastico individuato da Ceserani, cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., 82.

<sup>200</sup> G. Genette, *Figure III*, cit., pp. 236-237.

<sup>201</sup> Rispetto a quanto detto da Genette, in taluni racconti *weird* la focalizzazione sembra porsi a metà tra "interna" e "esterna"; in molti testi di Lovecraft, ad esempio, i narratori anticipano alcuni delle risoluzioni narrative finali (di solito la scoperta di qualche fenomeno soprannaturale e terribile), nascondendone però la natura al lettore e al contempo alludendo al fatto che loro stessi non sono in grado di comprenderne davvero il significato.

<sup>202</sup> Le regole del soprannaturale definite da Orlando possono essere accostate alle "massime" di cui tratta Genette. Esisterebbero infatti racconti in accordo completo con il sistema di massime «riconosciute come vere dal pubblico» (G. Genette, *Figure II*, Torino, Einaudi, 1972, p. 48), e perciò considerabili «verosimili», e poi esisterebbero racconti in disaccordo con le massime, «affrancate da ogni sudditanza nei confronti dell'*opinione del pubblico*» (*Ibidem*), e perciò inverosimili. Entrambe le categorie sono tanto più originali quanto più non giustificano o commentano il sistema di regole (*Ivi*, p. 49). Per Genette esisterebbe poi una terza categoria, intermedia, «uscito dal silenzio naturale del verosimile e non ancora giunto al silenzio profondo di quello che chiameremmo [...] *l'Improbabile*» (*Ivi*, p. 50); questa terza possibilità si interroga sul sistema di massime, esplicitandole e commentandole attraverso azioni "inverosimili ma vere" (*Ivi*, p. 53) all'interno della narrazione. Il *weird*, per certi aspetti, è simile a questa categoria, ma in negativo: esso esplicita l'irraggiungibilità delle massime, la loro presenza e al contempo l'incapacità di elaborarle, rappresentando un falso specifico (il soprannaturale) in maniera verosimile.

tra fantastico e *weird* consiste proprio nel grado di alienazione suggerito dal testo, che pur non possedendo i livelli estremi del soprannaturale «di imposizione» di Orlando, non si rifugia nei risvolti “rassicuranti” sottintesi dal fantastico tradizionale.

Le allusioni nel *weird* sono costruite in maniera analoga a quanto accade nel fantastico, ma sono contraddistinte da riferimenti meno direttamente riconducibili ad un quadro conosciuto. Esse tendono invece a istituire nuovi orizzonti referenziali: che si tratti dei rapporti cosmologici delle divinità lovecraftiane o dell’influenza allucinante della città di Carcosa evocata nei racconti di Chambers, la narrazione allude a qualcosa di cui si intuisce la presenza (soprattutto là dove non dovrebbe esserci, per riprendere la teoria di Fisher), avvertendo al contempo la sua non riducibilità a normali schemi razionali. Questo meccanismo si basa su equilibri delicati, i quali se non vengono ben orchestrati portano a risoluzioni banali, quali il «terrore indescrivibile» che appare in diversi racconti sensazionalisti dei *pulp magazine*, ma anche in testi dei maestri del settore quali Jean Ray, che in *Drummer-Hinger* si riduce a rinunciare deliberatamente alla descrizione dell’orrore soprannaturale<sup>203</sup>. Dell’allusione tratta anche Machin, sostenendo che le due modalità del *weird* teorizzate da B. Noys e T. S. Murphy, ovvero quella «inflationary» (tesa alla costruzione di un universo opprimente ed “eccessivo”) e quella di «impoverishment» (tesa alla deprivazione di valore nell’universo, e propriamente allusiva), possano essere ricondotte ad un’unica tendenza<sup>204</sup>; è interessante che Machin sintetizzi queste due tendenze opposte, implicitamente affermando che la sovrabbondanza di universo “inflazionatori” come quello lovecraftiano possa essere resa solo tramite le allusioni di cui effettivamente è ricca la narrativa dell’autore di Providence. Bisogna sottolineare che anche nel racconto fantastico tradizionale l’omissione e l’allusione vengono ampiamente utilizzate. La differenza sta nel fatto che l’allusione è rivolta ad un sistema dato (il «paradigma di irrealtà»), che in un certo senso è esplicito sin dall’inizio; l’omissione invece è più rara ma utilizzata in modo analogo al *weird*, come accade ne *Il giro di vite* nel quale il rifiuto (quasi ostentato) a parlare delle caratteristiche dei due camerieri defunti accresce notevolmente l’inquietudine nei loro confronti.

Comune al fantastico e al *weird* è infine la tendenza alla verosimiglianza, sia nel senso della costruzione di una coerenza interna alla realtà narrata<sup>205</sup>, sia nel senso di una resa realistica nella narrazione, che è tesa ad una rappresentazione plausibile delle reazioni umane e sociali.

---

<sup>203</sup> Vedremo più avanti, però, che Ray opera questo tipo di accomodamenti seguendo un preciso rapporto con il fantastico tradizionale.

<sup>204</sup> Soprattutto tenendo conto delle affermazioni di Joshi; cfr. J. Machin, *Weird Fiction in Britain*, cit., p. 4.

<sup>205</sup> Concetto che vale soprattutto quando il fantastico e il *weird* sono utilizzati in scenari differenti dal nostro, quale quello *fantasy* o quello storico: in un racconto di ambientazione medievale, cioè, vedere una luce in cielo ha un significato più oscuro di quanto accadrebbe in un’ambientazione contemporanea, nella quale si sa che cosa sono gli aerei e si può ricondurre un bagliore celeste ad un apparecchio in volo, pur non essendo sicuri che effettivamente lo sia.

## 5.2) Caratteristiche tematiche

Anche nell'aspetto tematico il modo *weird* presenta delle affinità con quello fantastico. Il tema portante, ovviamente, è proprio quello del soprannaturale; abbiamo visto precedentemente come sia confuso e inefficace raggruppare sotto il termine «weird fiction» testi di natura diversa e varia, e senz'altro il soprannaturale resta il primo discrimine per riuscire a capire se si sta parlando di *weird* o meno.

La novità rispetto al fantastico però consiste in un soprannaturale più estremo, esasperato nelle sue caratteristiche, sempre più legato ad aspetti metafisico che coinvolgono l'intera sfera dell'esistente e non soltanto quella umana: i fantasmi e i demoni ruotano sempre attorno allo spirito dell'essere umano, mentre nel *weird* l'irreale tocca tutto l'universo, che viene rappresentato sempre più come ignoto e inconoscibile. Anche per questo motivo ricorrono temi già presenti nel fantastico tradizionale, quali la morte, il nulla e la mostruosità, ma trasposti in contesti nuovi e arricchiti con caratteri innovativi. In questa narrativa del soprannaturale appaiono così esseri provenienti dallo spazio o da altri pianeti, come quelli di Lovecraft, caratterizzati da tratti che li rendono del tutto alieni rispetto all'umanità; oppure vengono rappresentate entità frutto della combinazione di più sfere diverse (animale, vegetale e minerale), i cui limiti e definizioni non sono più riconoscibili, come accade ad esempio nei racconti di Hodgson.

Proprio la mostruosità nel *weird* assume connotati più specifici rispetto al fantastico. Lo stesso concetto di ibridazione, caro al modernismo, è un'influenza importante affinché si sviluppi tra Ottocento e Novecento quella tendenza combinatoria che tradizionalmente, in letteratura, era legata al discorso allegorico o simbolico. Infatti se fino al Settecento l'alterazione delle dimensioni, la moltiplicazione e il dimezzamento di parti del corpo e la commistione tra animali, uomini e piante poteva avere un significato preciso e allegorico<sup>206</sup>, tra fantastico e *weird* essa è rivolta alla costruzione di elementi disturbanti e alieni, orrendi nella loro stessa refrattarietà alla classificazione. Questo spiega in parte la vicinanza del *weird* alle mitologie del passato. Ma le attinenze non si fermano alla rievocazione di chimere mostruose tipiche delle leggende di epoca classica: il continuo insistere sull'era egizia, greca, romana e su evi ancora più antichi serve anche a costruire un immaginario differente, basato su una familiarità disturbante e sfuggente. I racconti di Blackwood e di Machen incentrati su antiche rovine celtiche o romane istituiscono non soltanto un'irruzione della mentalità pagana nell'epoca contemporanea, ma anche un movimento inverso, con un ritorno in quelle epoche conosciute tramite la storia e i reperti archeologici ma che restano sempre alieni e incomprensibili nel loro tessuto più intimo. *Il grande dio Pan* di Machen, esemplarmente, mette in

---

<sup>206</sup> Anche in senso "realistico": si pensi alla letteratura di viaggio di stampo satirico come *I viaggi di Gulliver* (1723).

scena il terrore causato dal concetto antico più inquietante di tutti: Pan, il tutto caotico, ciò che non può essere classificato e delimitato.

Su questa linea vanno contestualizzate le mitologie create *ad hoc* da Lovecraft, Smith, e Howard: lontani dall'esempio di Lord Dunsany, le cui creazioni mitologiche in *Gods of Pegana* hanno ancora una sistematizzazione ordinata, i *pantheon* degli autori di «Weird Tales» sono imitazioni grottesche e deformate delle gerarchie divine, e sono popolate di creature semi-materiali ed extra-terrestri il cui appellativo “divinità” si adatta solo perché mancano termini più adatti a descriverle. In questo senso, si può dire che in certi casi il *weird* intromette elementi nuovi nel «paradigma di irrealtà»; proprio i personaggi divini di Lovecraft, i «Grandi Antichi» di cui sono popolati i suoi racconti e quelli dei suoi colleghi, hanno finito nel tempo col costituire degli archetipi narrativi saldi e riproducibili. Perciò il *weird* va contestualizzato storicamente: oggi un'entità come il grande Cthulhu inventato da Lovecraft ha già un suo posto nell'immaginario e nel nostro «paradigma di irrealtà», così che utilizzare un tema simile ai fini del modo *weird* contemporaneo può portare ad una banalizzazione del discorso<sup>207</sup>.

Ad ogni modo, la rappresentazione mitologica comporta anche una diversa localizzazione cronologica del soprannaturale, il quale viene correlato sempre più a epoche estremamente antiche o enormemente spostate nel futuro, cioè a sfere temporali sempre meno “domestiche” e familiari. L'espansione della dimensione temporale è sempre tesa a dipingere un universo in larga parte alieno e incomprensibile, la cui vastità – sia nel tempo che nello spazio - <sup>208</sup> sfugge per sua stessa costituzione alle capacità comprensive della mente.

L'ineluttabilità, l'ineffabilità, l'oppressione di un universo incomprensibile, sono tutti elementi che servono alla distruzione della connotazione morale nel soprannaturale. Se nel fantastico una vendetta poteva essere effettuata per mezzi soprannaturali, nel *weird* l'evento impossibile si slega sempre più dalle vicende umane: accade come una calamità naturale, un disastro che può essere nascosto tanto in antiche rovine abbandonate quanto negli scantinati sotto la propria abitazione, e i malcapitati che ne intuiscono l'enormità non hanno alcuna colpa che non sia stata la semplice curiosità umana. In *The Shunned House* di Lovecraft un'antica ed enorme entità è sepolta sotto una casa qualsiasi, e la infesta con la sua semplice presenza; in *Canon Alberic's Scrap-Book* (*L'album del canonico Alberico*, 1894) di James l'innocente protagonista si imbatte in apparizioni terribili soltanto perché ha comprato un vecchio album da un antiquario. Anche il tema apocalittico si rivela in modo quasi “gratuito”: ne

---

<sup>207</sup> In questo campo vanno inseriti molti contributi ai «Miti di Cthulhu», i vari cicli narrativi ispirati al lavoro di Lovecraft che sono stati proposti da diversi autori nel corso del Novecento e che in molti casi si sono risolti in una banalizzazione della materia narrativa.

<sup>208</sup> Machin distingue la componente del «cosmic horror» da quella del *weird*. Per lui il «cosmic horror» assurge addirittura a genere (J. Machin, *Weird Fiction in Britain*, pp. 26-27), ma a noi sembra più ragionevole trattarlo come semplice tema, legato o meno al soprannaturale.

*La nube purpurea* di Shiel la fine dell'umanità arriva semplicemente perché una nube tossica si libera spontaneamente nell'atmosfera. Questi elementi sono importanti anche per capire lo sviluppo della fantascienza dal *weird*, e nello specifico la branca più legata alle calamità di natura ecologica o cosmica.

Questi temi sono solo alcuni di quelli trattati dal *weird*, il quale però tende sempre a introdurre un legame tra il soprannaturale e gli aspetti più inquietanti legati alla limitatezza della prospettiva umana.

### **5.3) Definizione**

Al netto di tutte le considerazioni proposte sinora, si possono ritenere tanto il fantastico quanto il *weird* come modi letterari, inseriti in un contesto – quello della letteratura del soprannaturale – suscettibile all'evoluzione. Volendo cautamente proporre una definizione, tenendo presenti tutte le complessità che si è cercato di far emergere sino ad ora, si potrebbe dire che *il “modo weird” è un modo letterario, derivato da quello fantastico, il cui tema centrale è l'inconoscibilità del soprannaturale e che si basa sull'uso di allusioni e di omissioni all'interno della narrazione.*

## Capitolo 2 - Howard Phillips Lovecraft

### 1) Evoluzione e temi dell'opera di H. P. Lovecraft

L'opera di H. P. Lovecraft rappresenta una dimostrazione perfetta di evoluzione della letteratura fantastica in *weird fiction*, nonché un ottimo esempio delle influenze e interdipendenze di stampo modernista che abbiamo analizzato nel primo capitolo.

In ambito critico si usa distinguere l'opera di Lovecraft in due grandi sezioni, cioè tutto ciò che viene prima del ritorno a Providence da New York, nel 1926, e tutto ciò che viene dopo<sup>1</sup>. Naturalmente alcuni elementi riconosciuti come caratteristici della produzione più matura erano già apparsi in racconti precedenti, e del resto molti testi posteriori al 1926 presentano caratteristiche riconducibili a tendenze già approfondite; eppure questa distinzione ha il pregio di evidenziare l'importanza del cosiddetto «orrore cosmico»<sup>2</sup>, tema centrale nella narrativa di Lovecraft, e che appare per la prima volta, in forma definita, nei racconti scritti in questo periodo.

Un'altra distinzione abbastanza comune è quella operata tra tre gruppi di racconti: i cosiddetti racconti «onirici», quelli del «ciclo di Cthulhu», e infine un terzo insieme costituito da tutto il resto della produzione<sup>3</sup>. Questa categorizzazione tiene conto di un fattore tematico e non cronologico, e per quanto sia utile per individuare similarità e differenze in testi molto distanti tra loro nel tempo, essa soffre la rigidità delle categorie stesse, che irreggimentano testi anche eterogenei secondo caratteri troppo generici<sup>4</sup>.

Nonostante non sia strettamente necessario utilizzare una categorizzazione dei testi – la quale comporta spesso il rischio di forzare l'interpretazione, specie nei casi di opere complesse come alcuni dei racconti di Lovecraft – in questa sede proporremo una divisione in scaglioni cronologici, che terrà però conto del criterio tematico. Ciò sarà teso ad evidenziare l'evoluzione della narrativa di Lovecraft, che nel corso del tempo acquisì sempre più dei tratti che permettono di riconoscervi il «modo *weird*»

---

<sup>1</sup> Il ritorno da New York inaugurò un periodo di prolifica produzione narrativa, con la scrittura di testi importanti quali *The Call of Cthulhu*, *The Case of Charles Dexter Ward*, *The Silver Key*, *The Colour Out of Space*, *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, tutti redatti nel giro di sei mesi; cfr. S. T. Joshi, *Introduction* in S. T. Joshi, D. Schultz (a cura di), *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft*, Hornsea, Hippocampus Press, 2011, pp. 20-21. Sull'importanza del ritorno da New York cfr. D. E. Schultz, *From Microcosm to Macrocasm. The Growth of Lovecraft's Cosmic Vision*, in S. T. Joshi, D. Schultz (a cura di), *Epicure in the Terrible*, cit., p. 205; J. Eckhardt, *The Cosmic Yankee*, in S. T. Joshi, D. Schultz (a cura di), *Epicure in the Terrible*, cit., pp. 91-92.

<sup>2</sup> Ricordiamo che Machin distingue il «cosmic horror» dal *weird*, come se fosse un genere a parte. Cfr. J. Machin, *Weird Fiction in Britain*, cit., pp. 26-27.

<sup>3</sup> Questa distinzione è operata da S. Fusco e G. Pilo, tra i più importanti curatori dell'opera di Lovecraft in Italia insieme a G. Lippi. Cfr. H. P. Lovecraft, *Tutti i romanzi e i racconti*, a cura di S. Fusco e G. Pilo, Roma, Newton & Compton, 2009.

<sup>4</sup> Ad esempio, Pilo e Fusco inseriscono nello stesso «Ciclo onirico» due testi differenti tra loro quali *The Silver Key* e *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, i quali – pur essendo accomunati dallo stesso protagonista e dalla ricorrenza del tema del sogno – sono totalmente differenti tra loro, il primo rientrando in un ambito di speculazione materialistica e filosofica, il secondo avvicinandosi ai confini del *fantasy*.

di cui abbiamo parlato precedentemente. Data la tendenza di Lovecraft a rielaborare temi già sviluppati in passato e ad anticipare, in casi isolati, soluzioni riprese successivamente anche a grande distanza di tempo, cercheremo di illustrare quali siano a grandi linee i temi preferiti in certe fasi della sua evoluzione letteraria, evidenziando al contempo la specificità di alcuni caratteri che riappariranno in seguito nella sua opera o che erano stati affrontati in testi precedenti. Successivamente analizzeremo alcune componenti stilistiche, e infine i rapporti tra la figura di Lovecraft come letterato e il modernismo.

### 1.1) La prima produzione narrativa

I primi racconti di Lovecraft debbono molto all'influenza di altri autori<sup>5</sup>, che ebbero un grande impatto sulla sua sensibilità letteraria. Sebbene in maniera differente rispetto alla produzione più tarda, anche nei primi anni di scrittura l'autore di Providence trattò i temi della narrativa del soprannaturale in modo innovativo, intaccando quel «paradigma di irrealtà» di cui abbiamo parlato in precedenza e offrendo soluzioni nuove rispetto al fantastico tradizionale e alle storie macabre classiche<sup>6</sup>.

Il modello letterario più importante in questi anni è senz'altro Lord Dunsany<sup>7</sup>, un cultore della scrittura fantastica i cui racconti del soprannaturale, che in alcuni casi rientrano nel *fantasy* o nella *fairy tale*<sup>8</sup> e che ispirarono Lovecraft in diversi modi. Da un lato infatti essi funsero da modello per la costruzione di un pantheon di divinità<sup>9</sup>, dall'altro offrirono stilemi e soluzioni formali che ricorrono in alcuni racconti. Ad esempio *Polaris* (1917), *The White Ship* (1919) e *Celephais* (1920), con le loro rappresentazioni di mondi eterei, tenui e al limite della dissoluzione, richiamano le atmosfere presenti in *Gods of Pegana* (1905) di Dunsany. Questa corrente - definita solitamente «onirica» - riguarda vari altri testi e giunge, nel corso del tempo, sino a *The Dream-Quest of Unknown Kadath* (1926). Questi racconti sono quelli che mostrano in maniera più scoperta una vena escapistica presente nella narrativa

---

<sup>5</sup> Nei primi racconti si può ravvisare l'influenza di Poe, che fu sempre un punto di riferimento letterario per Lovecraft (cfr. cfr. in *Sul fascino dell'ignoto e su Poe*, in *Teoria dell'orrore*, cit., pp. 466-467), e anche di Hawthorne, che per l'autore di Providence fu in alcuni casi addirittura superiore allo stesso Poe (H. P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, in *Teoria dell'orrore*, cit., p. 379).

<sup>6</sup> Per quanto Lovecraft potesse effettivamente considerare sé stesso, almeno fino al 1924, «a specialist in the writing of macabre stories», come sostiene Schultz (cfr. D. E. Schultz, *From Microcosm to Macrocosm. The Growth of Lovecraft's Cosmic Vision*, in S. T. Joshi, D. Schultz (a cura di), *A Epicure in the Terrible*, cit., p. 204) sembra comunque riduttivo classificare la sua produzione sino a quel momento quale il prodotto di «a mere caricaturist of horror» (*Ivi*, p. 205).

<sup>7</sup> Già in *In Defence of Dagon* Lord Dunsany viene citato più volte come termine di paragone e come esempio di grande autore di narrativa del soprannaturale. Lovecraft mette a confronto i propri scritti con quelli di Dunsany (cfr. H. P. Lovecraft *In difesa di Dagon*, in *Teoria dell'orrore*, cit., p. 83), mentre in una lettera a Elizabeth Toldridge dell'8 marzo 1929 e arriverà a dire di aver scritto testi alla maniera di Poe e alla maniera di Dunsany, ma di non aver ancora scritto pezzi alla maniera di Lovecraft.

<sup>8</sup> Cfr. S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit., pp. 46-47.

<sup>9</sup> Sebbene questa affermazione sia convalidata da diversi critici e da Lovecraft stesso (cfr. *Ivi*, p. 190), potrebbe essere necessario ridimensionarne la rilevanza. Per quanto l'idea di un intero pantheon di divinità possa essere stata ispirata da *Gods of Pegana* di Dunsany, la creazione delle singole divinità lovecraftiane deve sicuramente qualcosa all'erudizione dello stesso Lovecraft e alla sua passione per lo studio della storia e dell'antropologia.

lovecraftiana, e della quale peraltro si diceva conscio l'autore stesso<sup>10</sup>; inoltre in alcuni di essi è presente una tendenza lirica che l'autore affidò altrimenti soltanto ai componimenti poetici.

A dominare questi racconti è il concetto di mondo onirico, una realtà parallela che può essere visitata durante il sonno e attraverso il sogno; in essa risiedono intere popolazioni, regni imperi, quali vengono descritti ad esempio in *Polaris*. Ma, come appare chiaramente in *Hypnos* (1922), lo spazio onirico può rappresentare un pericolo, e nonostante l'atmosfera eterea anche in questi testi è presente un senso di minaccia latente: nella vicenda il protagonista, dopo una serie di esperimenti legati al sonno effettuati tramite l'uso di droghe, assiste alla trasformazione del proprio amico in una statua di pietra, per poi scoprire, secondo uno stilema tipico del racconto fantastico tradizionale, che probabilmente il suo amico non è mai realmente esistito. Lovecraft era molto attaccato al concetto di sogno e prendeva spesso spunto dai suoi incubi, ricorrenti e non, per scrivere storie del soprannaturale (un esempio famoso è *The Statement of Randolph Carter* (1919)). In termini narrativi, questo tema – che pure Lovecraft doveva avere approfondito con la lettura di autori simbolisti e decadentisti – rappresenta un utile strumento per la sovversione del «paradigma di irrealtà» e la creazione di nuovi scenari del soprannaturale (o, riprendendo la teoria di Orlando che abbiamo visto precedentemente, per la creazione di nuovi sistemi di regole).

È importante sottolineare, però, la sfumatura particolare che riguarda questo tipo di *weird fiction*: per quanto essa abbia dei collegamenti evidenti con il *fantasy* e con la rappresentazione di mondi paralleli o del tutto alternativi al nostro, come appunto si vede già nel caso di *Gods of Pegana* di Dunsany, in Lovecraft permane l'irruzione del soprannaturale come elemento inconoscibile e pericoloso. Si prenda l'esempio di *The Doom that Came to Sarnath* (1919), nel quale viene rappresentata una landa mitica, appartenente alla terra dei sogni che sarà esplorata maggiormente nel successivo *The Dream-Quest of Unknown Kadath*<sup>11</sup>; la rovina della città di Sarnath è descritta in modo *weird*, facendo leva sull'incomprensibilità della minaccia e sulla sua estraneità agli abitanti del luogo. Il contesto immaginario è già distante dal lettore, privo di appigli alla storia reale e dipinto con toni favolistici:

Sarnath la sublime era la meraviglia del mondo e l'orgoglio del genere umano. Le sue mura, di marmo finissimo estratto dal deserto, erano alte trecento cubiti e spesse settantacinque [...] Le case di Sarnath erano

---

<sup>10</sup> «La ragione per cui ho scelto di scrivere racconti fantastici è che essi meglio si adattano ad una mia naturale inclinazione: infatti, uno dei miei più forti e durevoli desideri è di ottenere, temporaneamente, l'illusione di una misteriosa sospensione o violazione degli irritanti limiti di tempo, spazio e leggi naturali che da sempre ci imprigionano, frustrando la nostra curiosità riguardo agli infiniti spazi cosmici al di là del campo di ciò che possiamo vedere e analizzare» (H. P. Lovecraft, *Note su come scrivere racconti fantastici*, in *Teoria dell'orrore*, cit., p. 189).

<sup>11</sup> A differenza di Lovecraft, R. E. Howard e C. S. Smith ambientarono alcune delle loro storie *fantasy* in epoche molto distanti nel passato o nel futuro, tanto da essere del tutto irricognoscibili e stranianti per un lettore contemporaneo. La terra dei sogni immaginata da Lovecraft, pur non appartenendo alla stessa linea temporale della realtà, mantiene pur sempre un legame con il nostro mondo; è interessante notare la necessità di questo collegamento verrà poi abbandonata nel *fantasy* puro (ad esempio da Tolkien, che rappresenta una Terra di Mezzo de *The Lord of the Rings* del tutto scollegata rispetto alla nostra realtà).

di mattoni smaltati e calcedonio, e ognuna aveva un giardino recintato e un laghetto di cristallo. Venivano costruite con strani procedimenti, perché nel mondo non ve n'erano di simili, e i viaggiatori di Thraa, Ilarne e Kadatheron si meravigliavano alla vista delle cupole splendenti da cui erano sormontate.<sup>12</sup>

L'orrore irrompe come qualcosa di impossibile e stupefacente anche per gli abitanti di questo mondo di meraviglia:

sui volti della folla era impressa un'espressione di pazzia che nasceva da un terrore schiacciante, e sulle labbra correvano parole così tremende che nessuno voleva soffermarsi a verificarle. Uomini con gli occhi dilatati dalla paura gridarono a squarciagola ciò che avevano visto nel salone reale, perché attraverso le finestre non apparivano più le figure di Nargis-Hei e dei suoi nobili e schiavi, ma un'orda di creature indescrivibili, silenziose e con gli occhi sporgenti, le labbra grosse e flaccide e orecchie stranissime; creature che danzavano orribilmente, stringendo nelle zampe piatti d'oro tempestati di gemme da cui guizzavano fiamme grottesche.<sup>13</sup>

Si avverte già la rilevanza dell'indicibile e dell'indescrivibile, che si configura come una costante nei testi lovecraftiani anche laddove essi non siano concentrati direttamente sulla realtà concreta. Naturalmente il significato dei racconti a tema onirico non si risolve nella semplice rappresentazione di un mondo diverso dal nostro. Importante è il valore del sogno come via di fuga da una realtà percepita come volgare e offensiva: un esempio è costituito da *Celephaïs*, nel quale il protagonista Kuranès sceglie di dedicarsi all'immaginazione nel sonno, una realtà alternativa simile a quella dell'infanzia:

Ultimo della sua famiglia, solo fra le moltitudini indifferenti di Londra, non molti si fermavano a parlargli e a ricordargli chi fosse. Le sue rendite e proprietà si erano impoverite; della gente non gli importava affatto; la sua attività preferita consisteva nel dormire e scrivere dei suoi sogni. Quelli a cui le mostrava ridevano delle sue creazioni, finché Kuranès prese l'abitudine di tenerle per sé e poi di non scrivere più. Man mano che si ritirava dal mondo i sogni diventavano più vividi: sarebbe stato inutile tentare di metterli sulla carta. Kuranès non era un moderno e non la pensava come altri scrittori; mentre quelli si affannavano a spogliare la vita del suo alone mitico, di mostrare in tutta nudità le brutture del reale, Kuranès cercava la bellezza e nient'altro. E poiché verità ed esperienza non erano riuscite a mostrargliela, cominciò a cercarla nel fantastico e nell'illusione: la trovò sulla soglia di casa, tra i ricordi confusi di sogni e fiabe infantili.»<sup>14</sup>

Più avanti, il tema del sogno diverrà occasione di matura riflessione sul significato della realtà in rapporto all'illusione, un discorso maggiormente approfondito in *The Silver Key*.

L'altra tendenza principale nella prima opera di Lovecraft è quella che spinge verso la tradizione del

---

<sup>12</sup> H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, a cura di G. Lippi, Milano, Mondadori, 2015, p. 62.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 105. Alla fine del racconto viene anche nominata Innsmouth, una località inglese fittizia presso la quale giace il corpo di Kuranès, vivo nel mondo dei sogni ma deceduto in quello della veglia. Una Innsmouth statunitense è invece l'ambientazione di *The Shadow over Innsmouth* (1931), località configurata da una negatività ben più marcata rispetto a quella di *Celephaïs*.

racconto del terrore, inteso propriamente come genere narrativo indirizzato al suscitare nel lettore un senso di inquietudine e repulsione. Per quanto Lovecraft si sia mostrato insoddisfatto da questo tipo di letteratura<sup>15</sup>, è innegabile che essa rappresenti una componente importante nella sua prima produzione. La ricorrenza di stilemi legati al racconto dell'orrore è rappresentata dalla continua presenza di morti violente e cadaveri, spesso accompagnata da personaggi crudeli o malvagi. Non si trattava perciò di *ghost stories* tipiche del diciannovesimo secolo, ma di vicende macabre, legate a vari temi come quello della vita dei morti - si pensi a *The Tomb* (1917) e *The Tree* (1920) - o all'infrazione di tabù morali che viene punita in modo soprannaturale - come in *The Cats of Ulthar* (1920), anch'esso ambientato nella terra dei sogni, e *The Picture in the House* (1920) - o ancora all'uso di antiche e proibite pratiche magiche - *The Terrible Old Man* (1920). In un certo senso, questi testi sono debitori tanto del romanticismo quanto della tradizione gotica<sup>16</sup>, molto più di quanto lo saranno le produzioni successive. Inoltre essi potrebbero essere accostati ad alcune delle storie dai toni più truci apparsi sugli stessi *pulp magazines* e, ancora prima, su giornali quali il «Blackwood Magazine»<sup>17</sup>.

Da Poe (e da tutti i suoi imitatori) Lovecraft trae il gusto iniziale per una rappresentazione sentimentale della morte e per tutto ciò che la riguarda, qualcosa che va oltre l'interesse per i temi mortuari già mostrato dal romanticismo e che sfocia nella morbosità che traspare, talvolta, dallo stesso Poe. Ciò è palese in *The Tomb* (1917), nel quale protagonista è caratterizzato da una predilezione per la morte quasi incontrollata: «Di tombe e sepolcri fantasticavo parecchio, ma proprio a causa del mio temperamento ero stato tenuto lontano dai cimiteri e camposanti»<sup>18</sup>; quest'attrazione sfocerà infine in una sorta di torbido desiderio di identificazione con i parenti defunti. Anche *The Outsider* (1921) può essere considerato in un certo senso un'estremizzazione di temi già affrontati da Poe, quali il senso di estraneità nei confronti del mondo, l'attrazione mista a repulsione per la sfera tanatologica, e una tensione al lirismo nella rappresentazione del diverso; il protagonista è un essere che si sente umano pur non essendolo:

---

<sup>15</sup> Come abbiamo già visto precedentemente, nello sviluppo della sua teoria sulla *weird fiction* Lovecraft arrivò a ritenere che «The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule» (H. P. Lovecraft, *The Supernatural Horror in Literature*, citato in S.T. Joshi, *The Weird Tale*, p. 6).

<sup>16</sup> Come abbiamo detto in precedenza, Punter interpreta tutta la letteratura del terrore e quella del soprannaturale in chiave gotica, e neppure l'opera di Lovecraft sfugge a questo tipo di lettura. Per quanto si possano rintracciare dei punti di contatto col gotico, nella sua analisi Punter manca il significato dei testi più tardi dell'autore di Providence, insistendo su interpretazioni psicanalitiche che in taluni casi risultano forzate (cfr. D. Punter, *Storia della letteratura del terrore*, cit., pp. 256-257). Punter inoltre non nasconde una certa avversione per gli appassionati dell'opera di Lovecraft, colpevoli di aver creato un «culto» attorno alla sua figura (cfr. *Ivi*, pp. 254-255). Ad ogni modo, volendo speculare a proposito dei rapporti tra Lovecraft e gotico, considerando l'affezione dell'autore per il diciottesimo secolo si potrebbe ipotizzare una sua maggiore vicinanza al gotico propriamente detto (di matrice britannica) piuttosto che al romanticismo.

<sup>17</sup> Sul «Blackwood Magazine» si espresse in termini parodici Poe, autore di *Loss of Breath: A Tale A La Blackwood* (1832) and *How to Write a Blackwood Article* (1838).

<sup>18</sup> H. P. Lovecraft, *La tomba*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 18.

«In un attimo seppi ciò che ero, o ero stato; ricordai cose avvenute prima del mio trasferimento nel castello pauroso, sotto gli alberi, e riconobbi l'edificio trasformato in cui mi trovavo. Ma soprattutto riconobbi l'abominio che ghignava davanti a me, mentre allontanavo le dita dalle sue [...] Adesso corro nel vento della notte con demoni beffardi, miei simili; di giorno mi trastullo fra le catacombe di Nephren-Ka, nella reclusa e ignota valle di Hadoth presso il Nilo. So che la luce mi è negata, a parte quella della luna che bagna le tombe granitiche di Neb; so che non mi è concesso altro divertimento all'infuori dei festini esecrandi di Nitocris sotto la Grande Piramide, ma in questa nuova libertà da ogni freno accetto quasi con gioia l'amarezza dell'alienazione. Perché, sebbene l'oblio abbia lenito le mie ferite, so che rimarrò sempre un estraneo, un intruso in questo secolo fra coloro che sono ancora uomini»<sup>19</sup>.

Va evidenziato come anche in questo racconto, del tutto focalizzato sul tema della morte, Lovecraft utilizzi descrizioni allusive e vaghe come farà in maniera più estesa nei racconti successivi, ricorrendo anche alla citazione di luoghi ed entità fittizi. Ad ogni modo, questa corrente raggiungerà l'estremo in *The Loved Dead* (1923) scritto in collaborazione con C. M. Eddy e tutto incentrato su un attaccamento patologico per i defunti, al limite della necrofilia.

Il successivo *The Hound* (1922) sembra invece pagare un debito verso il Decadentismo vero e proprio, con la raffigurazione di personaggi talmente annoiati dai propri stessi eccessi (in modo analogo al protagonista di *Hypnos*) da ricordare addirittura certe figure di Oscar Wilde<sup>20</sup>. Proprio in *The Hound* i due protagonisti sono esteti in continua ricerca dell'emozione estrema<sup>21</sup>, «due virtuosi impazziti» che collezionano oggetti strani e macabri, «un mondo di terrore e corruzione che eccitasse la nostra sensibilità assopita»<sup>22</sup>. Lovecraft realizza una potente rappresentazione della minaccia del soprannaturale, legandola a vicende d'un passato occulto e oscuro (nello specifico, le attività del vecchio stregone olandese) che dovevano essere lasciate sepolte dai due protagonisti, e all'orrore di un'entità sovranaturale che insegue ovunque i personaggi, come un segugio dei Baskerville dai connotati infernali estremizzati, talmente terribile che il protagonista alla fine preferisce uccidersi piuttosto che affrontarlo: «Ora che l'abbaiare di quella mostruosità defunta e senza carne si fa più forte e il fruscio delle ali si fa sempre più vicino, cercherò nella mia pistola l'oblio che è il solo rifugio

---

<sup>19</sup> H. P. Lovecraft, *L'estraneo*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 156.

<sup>20</sup> Nel 1924 Lovecraft conosceva già l'opera di Wilde, come si evince da una lettera a F. C. Clark (cfr. H. P. Lovecraft, *Lettere dall'altrove. Epistolario 1915-1937*, a cura di G. Lippi, Milano, Mondadori, 1993, p. 95) nella quale si tratta de *Il critico come artista* di Wilde; lo stesso Wilde verrà anche citato in *The Case of Charles Dexter Ward* (scritto nel 1927), racconto nel quale appare un quadro stregato al pari di *The Picture of Dorian Gray*. Anche R. W. Chambers, vicino al Decadentismo, ebbe una notevole influenza sull'opera dell'autore di Providence. In *Supernatural Horror in Literature*, però, Lovecraft rileva tanto il valore del «terrore cosmico» rappresentato da Chambers, quanto «l'impegno incostante dello scrittore e della fatua e affettata atmosfera francesizzante da studio d'artista» nel libro *The King in Yellow* (cfr. H. P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, in H. P. Lovecraft, *Teoria dell'Orrore*, cit., pp. 385-386).

<sup>21</sup> «Quando Baudelaire e Huysmans persero la loro patina eccitante, non ci rimase che sperimentare direttamente gli stimoli delle esperienze e delle avventure più morbose» (H. P. Lovecraft, *Il segugio*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 203).

<sup>22</sup> *Ibidem*.

da ciò che è innominato e innominabile»<sup>23</sup>.

È importante evidenziare che questi testi saranno importanti per la stesura di racconti successivi, soprattutto per quanto riguarda il ruolo del narratore, che cede alla follia o a tendenze suicide pur di non sopportare l'orrore soprannaturale, caratterizzato costantemente dall'impossibilità di classificazione. Sarebbe errato distinguere del tutto questi testi dai racconti nei quali il cosiddetto «orrore cosmico» viene portato al centro della narrazione, ma è anche doveroso sottolineare gli usi differenti di stessi sistemi formali, nonché il rapporto in cui le diverse tematiche si pongono con la tradizione della letteratura del soprannaturale.

Questa linea di storie «macabre» raggiunge l'apice in *The Lurking Fear* (1922) e *The Rats in the Walls* (1923), nei quali i temi della crudeltà e della depravazione umana si combinano con l'effetto straniante dell'antichità.

In *The Lurking Fear* i membri dei Martense, un'antica famiglia europea emigrata in America, a causa di rapporti incestuosi regrediscono ad uno stato bestiale generazione dopo generazione. In questo racconto ha un ruolo fondamentale il concetto di degenerazione, un'idea<sup>24</sup> che si rapporta secondo gli schemi del fantastico tradizionale con un sistema morale di riferimento, e per il quale a gesto malvagio corrisponde conseguenza malvagi:

I Martense vivevano in estremo isolamento e la gente diceva che in seguito a questo fatto non parlassero e non capissero bene i loro simili; inoltre, il loro aspetto fisico era contraddistinto da una peculiarità ereditaria che si manifestava negli occhi, uno dei quali era azzurro e l'altro castano. Col tempo i rapporti sociali della famiglia si erano ridotti a zero, costringendola a contrarre matrimoni con i membri delle classi inferiori che vivevano intorno alla proprietà. Una parte dei Martense, regrediti, si erano trasferiti nella valle per fondersi con la popolazione ignorante da cui sarebbero discesi gli *squatter*; gli altri si erano arroccati nella casa ancestrale, ripiegando sempre più morbosamente su se stessi.<sup>25</sup>

I Martense, ormai immorali e dediti ad attività considerabili come tabù, si sono perciò tramutati in una piaga per la regione che abitano. A questo dato di per sé inquietante si aggiunge l'antichità della loro perdizione, risalente ad almeno duecentocinquanta anni prima della narrazione, e che si traduce sia in un senso di distanza nel tempo (e perciò in un maggiore senso di estraneità); eppure questa antichità implica anche un radicamento della minaccia soprannaturale, poiché i mostri abitano letteralmente nella regione che infestano, grazie ad una rete di tunnel scavati dai mostri stessi<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 208.

<sup>24</sup> Il concetto di degenerazione fu molto legato, nel pensiero di Lovecraft, al pensiero politico e sociologico. Ancora nel 1933 egli guardava con scetticismo e apprensione ad una «infusione di sangue straniero» (H. P. Lovecraft, *Lettere dall'altrove*, cit., p. 260). Seppure in questi ultimi anni avesse mitigato in parte il suo razzismo, orientandolo verso un'idea di separazione tra culture, è innegabile che egli non sfuggì ai preconcetti razzisti del suo tempo.

<sup>25</sup> H. P. Lovecraft, *La paura in agguato*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 218.

<sup>26</sup> Sulla correlazione tra profondità del sottosuolo, antichità e orrore cfr. S. Lazzarin, *Il volto velato. Iperbole e reticenza in Lovecraft e nel racconto fantastico*, in «Between-Journal.it», vol. 4, n. 7, 2014,, pp. 10-11.

Questo espediente della distanziamento temporale sarà utile a Lovecraft, in seguito, per la rappresentazione della *necessità* dell'orrore soprannaturale, anche in luoghi di per sé neutri quali le campagne del New England. Infine va sottolineata la ricorrenza di tuoni e fulmini attorno alla casa avita dei Martense, come se gli eventi atmosferici dovessero anticipare il male e la morbosità che ne infesterà le stanze dopo la «caduta» metaforica della famiglia<sup>27</sup>.

*The Rats in the Walls* presenta caratteristiche diverse. Si basa sostanzialmente sullo stesso concetto di punizione morale, poiché gli antenati del protagonista erano dediti al cannibalismo, e hanno allevato esseri umani degenerati per secoli prima di disperdersi; viene però introdotto un coinvolgimento personale del protagonista nella colpa degli antenati, che si traduce alla fine in un mutamento nella psiche del protagonista stesso, responsabile di un omicidio in un raptus folle motivato, a livello ancestrale, dal sangue dei suoi predecessori. Un'altra novità importante è rappresentata dalla descrizione degli spazi: sotto la dimora storica della famiglia del protagonista, in Inghilterra, sono nascoste le caverne nelle quali i suoi antenati perpetravano un culto segreto, legato in modo oscuro alla religione della Magna Mater e caratterizzato da un'estrema violenza nei riti. Oltre questi sotterranei si cela però un abisso profondo, una caverna che si apre a sua volta nella grotta teatro degli orrori, il cui contenuto viene descritto in termini allusivi – tramite tecniche che ricorreranno in seguito, basate su citazioni disarticolate e sconnesse e su descrizioni che non giungono mai al punto:

«Non sapremo mai quali mondi infernali si spalancassero, invisibili, oltre il breve tratto che percorremmo, anche perché decidemmo che all'umanità non conviene svelare segreti del genere; ma dove arrivammo ce n'era abbastanza per annichirci [...] Dio, cunicoli neri come la pece e colmi di ossa morsicate, fracassate e crani aperti! Abissi d'incubo strozzati dai resti di pitecantropi, celti, romani e inglesi per secoli e secoli! Nessuno poteva dire quanto fossero profondi, e alcuni erano pieni fino all'orlo... Altri, letteralmente senza fondo, si offrivano alle più sfrenate fantasticherie»<sup>28</sup>

Anche qui troviamo quindi una correlazione tra il sottosuolo, l'antichità e l'orrore; l'innovazione consiste nell'introduzione di un nucleo di profondità ulteriore, insondabile, le cui caratteristiche innate implicano l'impossibilità di comprensione, e la caduta nella follia e nella mostruosità. Il senso metafisico è segnalato anche dalla citazione di Nyarlathotep nelle caverne dove il protagonista si sente trascinato: «al centro della terra dove Nyarlathotep, il dio folle e senza volto, urla cieco nelle tenebre ed è accompagnato da due flautisti amorfi e idioti»<sup>29</sup>.

A questo proposito, il tema del mostro era stato già introdotto, seppure in modo diverso, nel racconto

---

<sup>27</sup> Gli eventi atmosferici violenti caratterizzavano il *locus horribilis* già nel romanzo gotico. Si pensi all'estremizzazione di questo aspetto in *Wuthering Heights* (1847) di Emily Brontë.

<sup>28</sup> H. P. Lovecraft, *I topi nel muro*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., pp. 239-240.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 240.

*Dagon* (1919). Il racconto è importante per la presentazione del mostro stesso: esso non è reso tale soltanto dal suo aspetto o dalle sue capacità, ma anche dalle sue dimensioni e dalle implicazioni – naturali e non - ad esso collegate.

Oltre all'essere un ibrido, come potrebbero essere considerati gli esseri vagamente antropomorfi di *The Lurking Fear* e *The Rats in the Walls* - creature cioè che mescolano tra di loro tratti afferenti a sfere diverse, quali quella umana e quella animale<sup>30</sup> - in *Dagon* la commistione è resa più inquietante da altri fattori.

Principalmente anche l'essere anfibio presenta, come nei casi che abbiamo analizzato in precedenza, una mescolanza di elementi umani e animali, poiché è vagamente antropomorfo e insieme simile ad un pesce. La differenza è che esso è gigantesco: le sue stesse dimensioni causano confusione perché paiono alludere ad un registro esistenziale differente dal nostro<sup>31</sup>, il quale non è però del tutto estraneo poiché l'essere abbraccia, come movenze umane, un pilastro scolpito. Proprio a causa dei suoi comportamenti simili-umani, quale l'adorazione di un obelisco, questa creatura rappresenta appieno il significato di *weird* utilizzato da Fisher, ma anche al contempo quello di *eerie*, perché manifesta un'intenzionalità che non dovrebbe esserle propria<sup>32</sup>.

Una situazione analoga si presenta in *The Shunned House* (1924): nel racconto un essere gigantesco è sepolto sotto un antico edificio, e le sue dimensioni sono rese ancora più disturbanti dal fatto che i protagonisti riescono solo ad intuirle parzialmente, vedendo solo il gomito del braccio seppellito:

All'improvviso il badile colpì qualcosa di più morbido della terra. Rabbrividi e fui tentato di uscire dalla buca, nella quale ero immerso ormai fino al collo, poi mi tornò il coraggio e alla luce della torcia elettrica spalai altro terreno. La superficie che misi a nudo era scivolosa come la pelle di un pesce, semivitrea: una

---

<sup>30</sup> Ecco come viene descritto uno dei mostri in *The Lurking Fear*: «La creatura era nauseante, un gorilla sporco e biancastro con lunghe zanne gialle e la pelliccia macchiata. Era l'ultimo prodotto della degenerazione nei mammiferi, lo spaventoso risultato della segregazione, degli accoppiamenti fra consanguinei e di una dieta da cannibali sopra e sottoterra» (H. P. Lovecraft, *La paura in agguato*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., pp. 224-225). In *The Rats in the Walls* le ossa delle creature segregate dagli antenati del protagonista indicavano «incroci degeneri che sfidavano ogni collocazione. Una parte denotavano esseri che erano appartenuti a un livello evolutivo inferiore all'uomo di Piltown, pur essendo senz'altro umani. Altri, ed erano la maggior parte, si ponevano su un gradino superiore, mentre alcuni erano senz'altro i crani di individui di piena e sviluppata sensibilità [...] il povero Thornton svenne di nuovo quando Trask gli disse che alcuni scheletri appartenevano a esseri che si erano trascinati nell'abisso a quattro zampe nel corso delle ultime venti generazioni o più.» (H. P. Lovecraft, *I topi nel muro*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., pp. 238-240). La commistione tra uomo e scimmia era già apparsa in *Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and His Family* (1920) e può essere messa in relazione ad un'inquietudine verso i primati già evidente nella letteratura ottocentesca (si pensi a *The Murders in the Rue Morgue* (1841) di Poe). *The Adventure of the Creeping Man* (1923) di Doyle tratta anch'esso dell'ibridazione tra umani e scimmie.

<sup>31</sup> Naturalmente il mostro colossale nel racconto del soprannaturale non è stato inventato da Lovecraft. A parte le ovvie radici nella mitologia, tanto occidentale quanto orientale, nonché il collegamento con la tradizione folklorica appartenente a diverse civiltà, che vuole il mare abitato da creature immense, anche nella letteratura più vicina a Lovecraft si possono rintracciare esempi analoghi. In *Voyage au centre de la Terre* (1864) di Verne, per esempio, la natura aliena dell'interno del pianeta è rappresentata anche dallo scontro tra due colossali animali marini preistorici, un ittiosauro e un plesiosauro.

<sup>32</sup> Ciò rappresenta un'ulteriore dimostrazione del discorso, che abbiamo condotto precedentemente, a proposito della difficoltà di distinguere efficacemente tra di loro le due categorie di Fisher, le quali risultano utili a descrivere sfumature diverse di un unico, complesso concetto.

sorta di gelatina in parte imputridita e pressoché opaca. Continuai a scavare e vidi che aveva una forma ben definita, e che la materia era ripiegata intorno a una specie di fessura. La parte esposta era grande, più o meno cilindrica, come un'immensa canna fumaria da stufa di color biancoazzurro, piegata a gomito e larga settanta centimetri nella parte più ampia. Continuai a scavare, finché tutto a un tratto balzai fuori dalla fossa e cercai di allontanarmi dalla cosa spaventosa: senza perdere tempo rovesciai i due contenitori di acido solforico e il liquido corrosivo precipitò nella buca sepolcrale, sull'inimmaginabile mostruosità di cui avevo visto il *gomito*.<sup>33</sup>

Anche qui siamo di fronte al *weird/erie* teorizzato da Fisher, poiché l'essere è un ibrido dalla strana costituzione gelatinosa, e perché le sue caratteristiche sembrano alludere ad un intero sistema di implicazioni fisiche e metafisiche, poiché le esalazioni del suddetto mostro creano, nella casa infestata, apparizioni spettrali. La conseguenza è destabilizzante (per quanto non esplicitamente espressa): si deve sospettare che tutte le apparizioni spettrali raccontate nella storia dell'uomo siano, in realtà, emanazioni di queste creature colossali? Inoltre assistiamo ad uno stravolgimento del paradigma di irrealtà: non c'è alcuna concatenazione di cause che portano i protagonisti ad essere puniti a causa delle loro azioni, e anche il *topos* della casa infestata viene rovesciato perché a renderla malvagia non è l'infestazione di uno spirito malvagio, ma il fatto che è edificata sopra un mostro dai tratti inconcepibili.

Un altro esempio importante nella rappresentazione del mostro è costituito da *The Unnamable* (1923), tutto incentrato sulla descrizione di qualcosa di indescrivibile: lo spettro di una creatura defunta, qualcosa di talmente terribile da non potere essere neppure nominata:

Inoltre, e per quello che riguarda il lato estetico, si poneva un'interessante domanda: se l'immaginazione degli esseri umani può dare corpo a grottesche aberrazioni, quale coerenza avrebbe la proiezione mentale d'un mostro infame e caotico, egli stesso orrida bestemmia contro la natura? Emanato dal cervello morto di un ibrido mostruoso, un orrore di questo genere, di questa informe vaghezza, non sarebbe veramente *l'innominabile*?<sup>34</sup>

Il racconto è importante per alcune considerazioni sul concetto di «innominabile», un'idea molto cara a Lovecraft e alla base del suo stile; se «perfino le più atroci perversioni della natura non sono innominabili o indescrivibili scientificamente»<sup>35</sup>, allora soltanto il dominio della metafisica – e l'affine superamento delle categorie razionali umane – si può correlare all'orrore supremo.

Queste allusioni e le loro combinazioni con mostri informi saranno importanti in seguito per i racconti incentrati sulla costruzione del *pantheon* di divinità cosmiche. Esse sono importanti anche per un altro

---

<sup>33</sup> H. P. Lovecraft, *La Casa sfuggita*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 277.

<sup>34</sup> H. P. Lovecraft, *Innominabile*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 246.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

meccanismo narrativo: nel caso di *Dagon* la creatura risulta ambigua anche concettualmente<sup>36</sup>, ed è rappresentata in modo che il lettore possa metterla in relazione con una intera tradizione religiosa e mitologica. Questa manipolazione del passato storico verrà molto sfruttata in seguito, grazie al riferimento diretto a fatti storici reali da parte di Lovecraft, anche per la creazione di un intero sistema di *pseudobiblia* utile ad accrescere il fattore di verosimiglianza nei racconti.

Il passato come fonte del soprannaturale era già presente, come abbiamo visto, nel fantastico tradizionale e nel gotico: più qualcosa era lontano nel tempo e nello spazio, più esso era ricollegabile al sovvertimento delle leggi razionali<sup>37</sup>. A questa tradizione non sfugge neanche Lovecraft che indica l'arabo pazzo Abdul Alhazred, vissuto nell'ottavo secolo dopo Cristo, quale autore dello *pseudobibulum* per eccellenza, il *Necronomicon*<sup>38</sup>. Le caratteristiche classiche ci sono tutte, perché il libro è antico, proveniente dall'Arabia (cioè dall'esterno rispetto al mondo occidentale), ed è scritto da un folle.

Il libro, però, non costituisce una semplice catalizzatore del soprannaturale, come quelli che abbiamo incontrato precedentemente a proposito del fantastico ordinario; esso contiene conoscenze proibite, rivelate ad Alhazred, la cui conoscenza causa la pazzia e la cui natura implica l'esistenza di un ordine cosmico totalmente diverso da quello supposto dal genere umano, un sistema nel quale l'uomo non ha che uno spazio infimo. Esso non rappresenta il male secondo un sistema concatenato di cause; è diverso dal grimorio degli stregoni, che è malvagio perché il suo autore è malvagio<sup>39</sup>. Se pure Alhazred può essere considerato come empio perché dedito allo scambio con entità sovranaturali, bisogna sottolineare che questi enti sono estranei a qualsiasi schema umano e che la portata distruttiva delle loro rivelazioni è insita nella *differenza di scala* tra esse e l'umanità. Ciò diviene via via più chiaro nei racconti successivi, ma se in *The Hound* il *Necronomicon* è citato più che altro per la costruzione di atmosfera (si inserisce, infatti, in una narrazione già satura di oggetti d'antiquariato legati all'esoterismo), nel precedente *The Nameless City* (1921) esso dimostra già le potenzialità del suo utilizzo, attraverso il distico «Non è morto ciò che in eterno può attendere / E col passar di strani eoi anche la morte può morire»<sup>40</sup> - che non implica una semplice negazione della morte, come in

---

<sup>36</sup> Infatti la creatura non è mai chiaramente identificata con il «Dagon» del titolo. Dagon è una divinità mesopotamica che viene citata anche nella Bibbia, e che in alcune rappresentazioni appare come un essere per metà uomo e per metà pesce.

<sup>37</sup> Un concetto riconducibile tanto alle preferenze «esotiche» per la narrativa fantastica, quanto sostenibile teoricamente attraverso le riflessioni di Orlando sulla localizzazione del soprannaturale (si prenda l'esempio sull'innovazione nella localizzazione del soprannaturale in *The Mysteries of Udolpho*, i cui castelli maledetti sono nell'«esotica» Europa meridionale; cfr. F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 65).

<sup>38</sup> Lovecraft ammise che l'ispirazione per la creazione di Alhazred provennero dalle letture de *Le mille e una notte* durante l'infanzia.

<sup>39</sup> E lo stregone, anche nel racconto fantastico, è malvagio a sua volta perché ha intrattenuto rapporti con Satana, il male in assoluto. Si pensi alla degradazione del protagonista di *The Monk* (1796), che cede del tutto al peccato dopo aver avuto rapporti con il demone travestito da Matilda.

<sup>40</sup> H. P. Lovecraft, *La città senza nome*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 128.

qualsiasi racconto di fantasmi, ma addirittura la sua distruzione. Difatti il racconto mette in scena una razza di antichissimi abitanti della Terra, sepolta sotto le sabbie del deserto Rub' al-Khālī, sfuggita alla morte attraverso arti inconcepibili<sup>41</sup>.

Si vede dunque come molti temi già affrontati dalla letteratura fantastica ordinaria vengano rivisitati da Lovecraft già nelle sue prime opere, aprendo la strada a ulteriori sviluppi in chiave *weird*, all'insegna di un totale ribaltamento dei paradigmi di realtà e di irrealtà.

## 1.2) I racconti dell'orrore cosmico

Come abbiamo già detto, è difficile e probabilmente sbagliato cercare di individuare un vero spartiacque cronologico nell'evoluzione della produzione di Lovecraft. Eppure, nonostante in *The Call of Cthulhu* (1926) vengano sfruttati dei temi già affrontati precedentemente, essi vengono abbinati a discorsi stilistici apparsi soltanto in modo episodico nei racconti anteriori, offrendo una rappresentazione più raffinata e complessa<sup>42</sup>.

Principalmente osserviamo un ritorno del tema del mostro marino, già apparso in *Dagon*; eppure in *The Call of Cthulhu* ogni aspettativa, ogni possibilità di un inquadramento in un sistema dato di «soprannaturale predefinito» viene del tutto elusa. Il mostro Cthulhu è, infatti, uno di Grandi Antichi, entità che un tempo dominavano la Terra; esso è il loro sacerdote e per milioni di anni ha atteso, in uno stato che non era sonno né morte, che le stelle si allineassero per consentirne il risveglio. L'essere è descritto inizialmente a partire dalle raffigurazioni artistiche che ne sono state fatte nel corso dei secoli:

«Sembrava una specie di mostro, o un simbolo che rappresentasse un mostro, e l'aspetto era quello che solo una fantasia malata potrebbe concepire. Non sarò infedele allo spirito dell'icona se dico che la mia immaginazione, a volte un po' bizzarra, se la raffigurava contemporaneamente come una piovra, un drago e una caricatura umana. Una testa molle e tentacolata sormontava un corpo grottesco, scaglioso, con ali rudimentali; ma era l'aspetto complessivo che lo rendeva orribile. Alle spalle della figura s'intravedeva una struttura ciclopica.»<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> L'antecedente più diretto del *Necronomicon*, e in realtà suo ispiratore, è il *The King in Yellow*, citato per la prima volta da R. W. Chambers nell'omonima raccolta di racconti. Nella finzione, il testo sarebbe un'opera teatrale in grado di far impazzire chi la legge, aprendo un collegamento con il mondo del soprannaturale.

<sup>42</sup> Lippi individua come antecedenti di *The Call of Cthulhu* vari racconti di Lovecraft, e nello specifico *Dagon*, *Beyond the Wall of Sleep*, *The Other Gods*, *From Beyond*, *The Temple*, *The Shunned House* (cfr. G. Lippi, *Nota a «Il richiamo di Cthulhu»*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 1501.). Inoltre indica alcuni autori precedenti o contemporanei a Lovecraft quali suoi modelli ispiratori, segnalando A. Machen, W. H. Hodgson, H. R. Haggard, Lord Dunsany e H. G. Wells; tutti questi scrittori applicarono il modo *weird*, sebbene in modo talvolta discontinuo.

<sup>43</sup> H. P. Lovecraft, *Il richiamo di Cthulhu*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 324.

Quando infine esso si manifesta direttamente, emergendo dalla città-crypta nella quale è rinchiuso, appare caratterizzato principalmente dalla difficoltà di comprenderlo per intero, sia in senso visivo sia tramite i mezzi della ragione:

L'Essere apparve alla vista: viscido e torreggiante, compresse la Sua verde, gelatinosa vastità nell'uscio nero per emergere nell'aria appestata di quella città di follia [...] L'Essere è indescrivibile, non esiste lingua adatta a simili abissi d'immemore e agghiacciante follia, a tali mostruose contraddizioni di tutto ciò che sappiamo di materia, energia e ordine cosmico. Una montagna camminava, o meglio barcollava.<sup>44</sup>

Se pure Cthulhu viene temporaneamente fermato grazie all'intervento fortuito di una nave di pescatori – i quali, comunque, periscono o impazziscono – la potenza della sua minaccia è ormai tale da intaccare la mente e lo spirito coloro che sono consapevoli della sua esistenza. Annunciatisi tramite strani sogni, apparsi agli artisti e alle persone più sensibili in tutto il pianeta, questa entità simile ad un dio rappresenta qualcosa di innovativo nella letteratura fantastica, sia a causa sia della descrizione che ne viene fatta, sia del corollario di implicazioni nella quale viene inserita. Cthulhu è adorato da una sequela di tribù e culti, sparsi in tutto il mondo, differenti gli uni dagli altri ma tutti mutuati da un'unica antica religione che osannava l'essere cosmico, venuto in altre ere da altre stelle<sup>45</sup>. Si ripropone dunque il tema della comunità degenerata, che come abbiamo visto era caro a Lovecraft e già rilevante nei racconti *The Rats in the Walls* e *The Lurking Fear*, nonché messo in relazione alla già vista localizzazione temporale nel passato. Qui viene però sviluppato in un nuovo tema: la globalità della minaccia, la possibilità universale dello stravolgimento soprannaturale. Gli adoratori di Cthulhu sono sparsi in tutto il mondo, e sebbene per il momento il suo avvento sia stato sventato, il male è destinato a materializzarsi:

I suoi ministri sulla terra urlano ancora, e danzano e uccidono intorno a monoliti che sorgono in luoghi remoti, sormontati da idoli mostruosi. Cthulhu dev'essere rimasto intrappolato nella città nera al momento in cui si è inabissata, perché se non fosse così il mondo urlerebbe ormai di terrore e d'angoscia. Chi può sapere come andrà a finire? Ciò che è risorto può sprofondare, ciò che è sommerso può riemergere. L'incubo aspetta e sogna nel profondo, la corruzione si diffonde nelle vacillanti città degli uomini. Verrà un tempo...<sup>46</sup>

Un meccanismo analogo riguardo all'influenza della folla, si può analizzare in *The Horror at Red Hook* (1925). Nel racconto, un culto cui aderiscono immigrati provenienti da diverse parti del mondo è al centro delle indagini della polizia, che tenta di sventare i rapimenti e gli assassini perpetrati nel quartiere di Red Hook a New York. Alla fine il palazzo al centro delle perverse cerimonie viene

---

<sup>44</sup>Ivi, p. 344.

<sup>45</sup> Nella finzione narrativa, Lovecraft fa apparire dei riferimenti al culto anche in opere d'antropologia reali quali *Il ramo d'oro* di Frazer e *Le streghe nell'Europa occidentale* di Murray (Ivi, p. 324). Questo espediente atto a stabilire un contesto di verosimiglianza è tipico dell'opera di Lovecraft, come vedremo in dettaglio più avanti.

<sup>46</sup> Ivi, p. 346.

distrutto, seppellendo gli orrori soprannaturali che nascondeva nello scantinato, ma il valore deterministico del male è una condanna per l'umanità intera:

L'orrore che emerge dall'antichità è un'idra a mille teste e i culti delle tenebre affondano le loro radici in arcani più profondi del pozzo di Democrito. L'anima della bestia è trionfante, onnipresente, e le schiere di giovinastri di Red Hook - vaiolosi o con la cataratta sull'occhio - continuano a cantare, urlare e scagliare le loro maledizioni mentre vanno alla deriva da un abisso all'altro, senza sapere dove né perché, ma spinti dalle cieche leggi della biologia che non capiranno mai.<sup>47</sup>

Anche in *The Dunwich horror* (1928) viene messa in scena un'estensione estrema della portata del soprannaturale. Un strano uomo vecchio, una figura a metà tra uno stregone e un rude uomo di campagna, riesce ad evocare sulla Terra due entità, figlie del dio Yog Sothoth; il loro avvento minaccia tutta la Terra e solo un gruppo di accademici riesce a sventarlo fortuitamente. Pur riproponendo il *topos* antico dell'unione tra una divinità e una donna, il racconto implica l'irriducibilità del soprannaturale divino ad uno schema di comprensione umano<sup>48</sup>, tanto che la prole della divinità, prima di essere bandita, si presenta in modo raccapricciante:

Oh, oh, mioddio, quella mezza faccia... quella mezza faccia in cima alla cosa... quella faccia con gli occhi rossi e i capelli da albino e ricci, e senza mento, come i Whateley... Era una specie di polipo, di millepiedi, di ragno messi insieme, ma in cima c'era una mezza faccia d'uomo, e somigliava al mago Whateley, solo che era grande metri e metri...<sup>49</sup>

Sebbene alla fine la popolazione di Dunwich si riveli solidale e volenterosa di fermare l'orrore soprannaturale, in *The Dunwich horror* viene riproposto il tema della folla ignorante e pericolosa a causa dei suoi antichi credi. Quest'inquietudine, che come abbiamo visto si concentra soprattutto verso le masse di immigrati negli Stati Uniti e provenienti dalle più svariate culture, verso le comunità sperdute nelle campagne statunitensi e verso le popolazioni di luoghi ancora considerati come esotici (in *Cthulhu*, le Filippine, Haiti e alcuni paesi dell'Africa), può essere messa in relazione alla paura per l'esotico già individuata nel fantastico. Eppure, in Lovecraft essa si carica di ulteriori significati<sup>50</sup> che permettono di porla in rapporto con il modernismo.

Difatti, seppure in forma estremizzata, i protagonisti di questo momento della produzione lovecraftiana - che usualmente sono professori, antropologi o poliziotti - sembrano inscenare il conflitto tra l'individuo e la società moderna, rappresentata da un insieme compatto e minaccioso,

---

<sup>47</sup> H. P. Lovecraft, *Orrore a Red Hook*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 296.

<sup>48</sup> Questo concetto era stato già affrontato da Machen in *The Great God Pan* (1894), nel quale la divinità è presentata come un caos incomprensibile, più simile ad un'intera dimensione che ad una singola entità.

<sup>49</sup> H. P. Lovecraft, *L'orrore di Dunwich*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 631.

<sup>50</sup> In Lovecraft questa componente viene amplificata da una grande ricercatezza, in termini antropologici, nella resa dell'alterità. L'autore infatti si diletta in studi di storia e antropologia e teneva ad una rappresentazione realistica di tribù e popolazioni lontane, appoggiandosi anche a studiosi dell'epoca e ai loro studi, citati frequentemente nei racconti.

caratterizzato da motivazioni impenetrabili. Oltre alle masse di cultisti e ai folli evocatori rappresentati nei racconti di Lovecraft, si celano divinità di natura imperscrutabile, che non fanno che rimandare a sensi occulti nell'esistenza attraverso una figuratività che ha dell'allegorico. Su questo torneremo più avanti, trattando nello specifico dei processi allusivi e della «allegoria vuota». Va inoltre sottolineato, sempre restando in un'ottica modernista, che il senso di alienazione suscitato dal rapporto con la società non si risolve mai appieno, se non negativamente: in *The Call of Cthulhu* il ritorno della divinità è solo rimandato, così come lo è in *The Dunwich Horror*. In *The Horror at Red Hook* altri cultisti aspettano il momento giusto per riemergere, mentre tornando indietro ai primi racconti, l'incontro con l'Altro soprannaturale e minaccioso si risolve quasi immancabilmente nella pazzia o nella morte, come nei casi di *Dagon*, di *The Hound*, di *The Rats in the Walls*. Anche nei casi di fuga dai luoghi posseduti dal soprannaturale, come in *The Nameless City*, i protagonisti saranno per sempre dalla consapevolezza di ciò che ha scoperto. Non si verifica dunque la ricomposizione tipica del racconto fantastico, né viene concesso il beneficio del dubbio sulla realtà dell'evento soprannaturale: esso è talmente chiaro, e dimostrato da così tanti fattori – e dalle correlazioni sparse in tutto il mondo - che soltanto con molto sforzo ci si potrebbe illudere di non intuirne l'esistenza e il significato. È significativo che *The Call of Cthulhu* si apra proprio con una lunga riflessione su questo concetto:

Penso che la cosa più misericordiosa al mondo sia l'incapacità della mente umana di mettere in relazione i suoi molti contenuti. Viviamo su una placida isola d'ignoranza in mezzo a neri mari d'infinito e non era previsto che ce ne spingessimo troppo lontano. Le scienze, che finora hanno proseguito ognuna per la sua strada, non ci hanno arrecato troppo danno: ma la ricomposizione del quadro d'insieme ci aprirà, un giorno, visioni così terrificanti della realtà e del posto che noi occupiamo in essa, che o impazziremo per la rivelazione o fuggiremo dalla luce mortale nella pace e nella sicurezza di una nuova età oscura. I teosofi hanno speculato sulla terrificante durata del ciclo cosmico, di cui il nostro mondo e la razza a cui apparteniamo non sono che un triviale incidente, e hanno alluso alla sopravvivenza di misteriose entità del passato in termini tali da gelarci il sangue nelle vene, se non fossero mascherati da una forma di blando ottimismo. Ma non è alle loro teorie che devo la visione agghiacciante delle età proibite, quella singola occhiata rivelatrice che mi fa rabbrivire quando ci penso e impazzire quando ne sogno. Come tutti gli squarci che si aprono sulla verità, essa scaturì dalla ricostruzione accidentale di una serie di fatti separati: in questo caso un vecchio articolo di giornale e gli appunti di uno studioso scomparso. Spero che nessun altro proverà a ricomporre il quadro, e per quanto mi riguarda, se vivrò, non farò nulla per fornire l'anello mancante di una così orribile catena. Credo che lo studioso scomparso avrebbe fatto lo stesso, e che se la morte non l'avesse colto all'improvviso avrebbe distrutto i suoi appunti.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> H. P. Lovecraft, *Il richiamo di Cthulhu*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 322-323.

Il soprannaturale si configura come negativo non soltanto per l'impossibilità di comprensione, ma anche per il suo valore destabilizzante, che distrugge la prospettiva umana e la capacità di comprendere anche ciò che soprannaturale non è. Per chi scopre la verità sull'ininfluenza del genere umano e sulla sua incapacità di decidere il proprio destino, dunque, è preferibile ripararsi nell'illusione e nell'ignoranza, sperando di non venire mai a conoscenza di altre verità talmente orribili da sprofondare anche l'intelletto più coraggioso nella follia. Questo concetto è una trasfigurazione del pensiero di Lovecraft che, da materialista convinto, credeva che la tradizione e la cultura fossero degli appigli indispensabili contro l'abisso dell'insignificanza dell'esperienza umana - un valore, quest'ultimo, che un tempo era ancora possibile grazie al mancato sviluppo delle conoscenze scientifiche, vere garanti dell'irrelevanza dell'individuo. Già nel 1924 scriveva:

A diciassette anni [...] il mio pessimismo cosmico si era già formato. La futilità dell'esistente mi colpiva e mi opprimeva; la mia fiducia nel progresso umano, fino ad allora piuttosto rosea, cominciò a perdere tutta la sua carica. Sempre attratto dall'antichità, mi concessi una specie di culto della nostalgia retrospettiva, di cui ero il solo officiante. L'analisi della realtà, favorita dalle mie conoscenze storiche e da ampie letture scientifiche che ora comprendevano Darwin, Haeckel, Huxley e parecchi altri pionieri, era frenata dall'avversione che nutro per la letteratura realistica. In narrativa ero devoto alle fantasie di Poe e dei suoi congeneri; in poesia e saggistica all'elegante formalismo e convenzionalismo del diciottesimo secolo. Ma non ero affatto vincolato alle illusioni che ancora mi permettevo. Il mio punto di vista è sempre stato cosmico: guardavo all'uomo da un altro pianeta.<sup>52</sup>

Nei racconti l'illusione è uno schermo atto a proteggere la coscienza dall'impossibilità di un ritorno all'unità e alla sicurezza, ma è sintomatico che tutta l'opera di Lovecraft sia tesa proprio a distruggere l'illusione dell'efficacia della ragione. La questione è affrontata in modo più malinconico e riflessivo in *The Silver Key*, uno degli ultimi scritti del ciclo di Randolph Carter, nel quale si discute il valore dell'immaginazione e della fantasia infantile quali opposizioni ad un mondo arido e sterile. Ad ogni modo, esiste almeno un caso, nella produzione più tarda, in cui la ricomposizione tra individuo e realtà si verifica, ma significativamente essa avviene attraverso un ribaltamento di prospettiva. In *The Shadow Over Innsmouth* (1931), il protagonista sfugge gli orrori di Innsmouth, infestata da ibridi tra uomini e pesci, per poi scoprire di far parte della stessa genia di mostri che abita il villaggio decrepito. Al termine del racconto, piuttosto che uccidersi (come preferisce fare, ad esempio, il protagonista de *The Late Arthur Jermyn and His Family* quando scopre di essere il frutto di un esperimento condotto sulle scimmie), accetta gioiosamente il proprio destino, aderendo al nuovo scenario esistenziale, in uno dei passaggi più vitali dell'intera narrativa lovecraftiana:

---

<sup>52</sup> H. P. Lovecraft, *Lettere dall'altrove*, cit., p. 78.

Non mi sono ancora ucciso come lo zio Douglas, sebbene abbia comprato un'automatica e ci sia andato molto vicino; ma certi sogni mi hanno dissuasero. Gli acuti spasmi d'orrore vanno attenuandosi, e anziché temerli mi sento bizzarramente attratto dagli ignoti abissi sottomarini. Durante il sogno sento e faccio cose strane, e mi sveglio in preda a una sorta d'esaltazione invece che alla paura. Non credo che aspetterò fino a quando la metamorfosi sarà completa, come fanno molti. In questo caso, probabilmente mio padre mi farebbe rinchiudere in manicomio, come il mio povero cuginetto. Splendori portentosi e inauditi m'attendono laggiù, e presto li andrò a cercare. *Iä-R'lyeh! Cthulhu fhtagn! Iä! Iä!* No, non mi sparerò... non posso farlo! Preparerò la fuga di mio cugino dal manicomio di Canton e insieme raggiungeremo Innsmouth dalle tenebrose meraviglie. Nuoteremo fino al solitario scoglio e ci tufferemo nei neri baratri sottomarini ove sorge la ciclopica Y'ha-nthlei, dalle mille colonne, e nel rifugio di Quelli-degli-Abissi vivremo per sempre in un mondo di meraviglie e di gloria.<sup>53</sup>

Anche qui si ripropone il conflitto Io-Mondo: La massa è metaforizzata dagli abitanti di Innsmouth, aggressivi e volgari pescatori che sono in realtà imparentati con mostri abissali. E la ricomposizione c'è, ma ciò che ne emerge è un quadro del tutto alieno rispetto a quello iniziale; l'unico modo per aderire all'Altro e alla massa è diventare a propria volta mostri, perdendo sé stessi, mentre la razionalità umana diviene il nemico da avversare. Nonostante ciò, il caso di *The Shadow Over Innsmouth* è peculiare, perché la descrizione della sentimento panico con il quale il protagonista va incontro alla propria vera natura non ha eguali nell'opera di Lovecraft; esso richiama in qualche modo il senso di empatia per il soprannaturale che si incontrerà in altri racconti coevi o di poco posteriori, quali *The Shadow Out of Time* e *At the Mountains of Madness*, ma rispetto ad essi resta comunque diverso. In *The Shadow Over Innsmouth* domina maggiormente la rappresentazione di una liberazione totale, che potrebbe essere messa in relazione a certe soluzioni paniche di altri autori modernisti, quali Pirandello nel finale di *Uno, nessuno e centomila* (1925) e Eliot nel finale di *The Wasteland* (1922), un annichilimento dell'Io che coincide con la liberazione<sup>54</sup>.

A questo proposito, l'Io stesso è un tema affrontato da Lovecraft in diversi racconti incentrati sull'orrore cosmico.

In *The Case of Charles Dexter Ward* e in *The Thing on the Doorstep* viene sviluppata l'idea della sostituzione della personalità. Quanto accade nei racconti potrebbe ricordare il tema del sosia, già presente nelle letteratura fantastica in casi famosi quali *Il sosia* di Dostoevskij e *William Wilson* di

---

<sup>53</sup> H. P. Lovecraft, *La maschera di Innsmouth*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 816.

<sup>54</sup> Anche nel già citato *The Silver Key* si assiste a qualcosa di simile ad una riconciliazione tra Io e mondo, sebbene in termini differenti: più che un annullamento dell'individuo, il racconto sembra auspicare l'idea di un nuova affermazione di significato nell'universo: «Vi sono intrecci di tempo e spazio, visione e realtà, che soltanto un sognatore può intuire; e per quel che so di Carter, sono convinto che egli abbia semplicemente trovato un modo per attraversare quei labirinti. Ma non saprei dire se un giorno tornerà indietro. Egli desiderava ardentemente il paese dei sogni, si struggeva per i giorni della sua fanciullezza. Poi trovò una chiave e, per certi versi, credo sia stato capace di usarla con singolare profitto [...] Certamente sono ansioso di vedere la grande chiave d'argento, perché nei suoi criptici arabeschi può darsi che siano simboleggiati i disegni e i misteri di un universo cieco e impersonale» (cfr. H. P. Lovecraft, *La chiave d'argento*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 367-368).

Poe; eppure la riflessione implicita nei racconti di Lovecraft va oltre la mera inquietudine data dall'incontro con una copia identica. Se nel fantastico ordinario il pericolo è rappresentato dal senso di perdita della propria unicità, in questi racconti *weird* la minaccia è rivolta alla propria integrità spirituale e fisica. Non c'è una copia di noi stessi in giro per il mondo, bensì una forza che intende precisamente sostituirsi a noi, e operare tramite noi atti imperscrutabili per obiettivi assurdi. Queste sostituzioni vengono rappresentate, seppur in termini differenti, anche in *The Shadow Out of Time*, e in *The Whisperer in Darkness*. Se nel primo lo scambio è temporaneo (seppur traumatico), nel secondo racconto la separabilità dell'Io dal corpo è metaforizzata in un inferno moderno, poiché dopo esser stato catturato dalle creature aliene il professor Akeley può esprimersi solo attraverso delle macchine, e l'unico modo che ha per recepire il mondo è attraverso apparecchi deputati per ogni senso, che possono essere accesi o spenti dall'entità mostruose che lo hanno incarcerato. La frammentazione dell'Io ha raggiunto livelli estremi e la ricomposizione della personalità è impossibile o traumatica<sup>55</sup>.

Inoltre, la perdita dell'individualità è resa ancora più drammatica dalla distruzione del senso della realtà. La realtà stessa rimane concreta e tangibile, ma non è che uno schermo posato sopra un ribollente caos tumultuoso di nonsenso. L'universo non ha alcun significato e nessuna direzione, mosso da cicli e ingranaggi di cui è impossibile comprendere il fine; l'uomo è fortunato a non capire la propria infima posizione nell'ordine delle cose, perché altrimenti la sua stessa inutilità lo annienterebbe. L'universo è troppo grande e troppo ottuso perché vi si possa trovare un significato, e aggrapparsi alle illusioni della razionalità umana è l'unico modo per non impazzire.

Come abbiamo visto, con l'apparizione delle entità cosmiche anche l'idea di Dio soccombe a questa peculiare forma di materialismo. Il Dio della tradizione è morto, o addirittura non esiste; al suo posto incombono entità materiali, alieni, demoni o enti innominabili, che sono fisicamente presenti in questa realtà e in altre contemporaneamente; esse sono nel peggiore dei casi indifferenti alle sorti dell'umanità, mentre in altri lavorano attivamente contro di essa. Nyarlathotep, entità già apparsa nell'omonimo racconto<sup>56</sup>, ricalca parodicamente la figura del demonio, amplificandola però tramite altre immagini (quella dell'Uomo nero in *The Dreams in the Witch House*, dell'Abitatore del buio in *The Haunter in the Dark* e così via) e delineando un nuovo tipo di nemico supremo, ancora abbastanza antropomorfizzato da ricordare Satana, ma innovativo nelle sue macchinazioni, volte non a condurre l'uomo al peccato e alla perdizione, bensì al pandemonio universale e alla cacofonia priva di senso che sta alla base dell'esistenza, perfettamente rappresentata, come vedremo in seguito, dal demone-sultano Azathoth, dio cieco e idiota che mastica e gorgoglia al centro dell'universo.

---

<sup>55</sup> Cfr. S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit., pp. 208-209.

<sup>56</sup> Si tratta di un poema in prosa particolarmente interessante per un uso di stilemi riconducibili all'espressionismo.

### 1.3) Verso *fantasy* e fantascienza

La fase più tarda della scrittura di Lovecraft vira, tematicamente, verso un'ulteriore apertura della letteratura del soprannaturale, mantenendo l'uso del modo *weird* ma sconfinando nei generi che sarebbero più tardi stati formalizzati in *fantasy* e fantascienza.

Per quanto il *fantasy* fosse già presente nell'opera di Lovecraft nei racconti del cosiddetto ciclo onirico, esso viene ulteriormente approfondito con *The Dream-Quest of the Unknown Kadath* (1927). In questo testo Lovecraft si avvicina ai suoi colleghi e amici Howard e Smith, sistematizzando i riferimenti alla fittizia Terra dei Sogni già apparsi nei racconti precedenti e concedendole una geografia definita, come è tipico del genere *fantasy*. Questo breve romanzo non si distacca del tutto dalla realtà effettiva: come Howard poneva Cimmeria in un passato antichissimo, e Smith poneva Zotique in un futuro lontanissimo e Hyperborea in un passato mitico, Lovecraft mantiene un contatto seppur blando col mondo reale, ponendo le Dreamlands come dimensione parallela rispetto a quella della veglia. Questo mondo onirico possiede una geografia riccamente dettagliata e ha una storia antica, con popoli e razze di creature differenti che vi si sono avvicinate. Il romanzo conclude, come nota Lippi<sup>57</sup>, la vena dunsaniana e costituisce il termine del ciclo di Randolph Carter. Il testo è comunque atipico rispetto al resto della produzione di Lovecraft, non tanto per la lunghezza (che potrebbe rappresentare una qualità di per sé, in un contesto sensibile all'estensione narrativa qual è quello dei modi fantastico e *weird*) quanto nella gestione del narrato. La narrazione è tutta incentrata sulla descrizione delle azioni più che degli scenari, che peraltro sono così tanti e così vari che avrebbero reso ardua una rappresentazione quale quella cui Lovecraft si è dedicato in altri racconti. Influenzato dal genere del romanzo d'avventure e nello specifico dal *Vathek* di Beckford, *The Dream-Quest of the Unknown Kadath* fallisce probabilmente nell'evocare il senso di mistero che Lovecraft voleva legare al mondo onirico<sup>58</sup>. Resta comunque interessante notare come anche in contesti favolistici e del tutto immaginari, l'autore riuscisse a inserire dei particolari resi attraverso tecniche allusive tipicamente *weird*, tali da risultare «favolosi» anche in un racconto che è di per sé fiabesco e in cui ogni cosa sembra poter accadere<sup>59</sup>.

Oltre che di Dunsany, sembrerebbe chiara l'influenza di C. A. Smith e nello specifico dei racconti del ciclo di Zotique, con la loro atmosfera sepolcrale e crepuscolare. A differenza di Smith, però, Lovecraft non riesce a dipingere il senso di melanconica nostalgia tipico della narrativa di *Zotique*, alternando momenti più riusciti ad altri che sembrano solo abbozzati. La conclusione delle avventure

---

<sup>57</sup> G. Lippi, *Nota a «Alla ricerca del misterioso Kadath»*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 1503.

<sup>58</sup> Lo stesso autore ammette che difficilmente un testo simile avrebbe visto la pubblicazione (*Ibidem*). Va ricordato che in effetti il romanzo non venne probabilmente mai revisionato.

<sup>59</sup> Ad esempio i «Night Gaunts» (in italiano solitamente tradotti come «Magri Notturni»), mostri che nell'aspetto ricordano dei diavoli, vengono descritti come qualcosa di particolarmente disturbante e disorientante.

di Randolph Carter nella Terra dei Sogni è dunque affidata ad una grande rappresentazione di un mondo alternativo, privo però della potenza espressiva caratteristica di racconti che trattano del mondo reale<sup>60</sup>. Questo accentrimento metatestuale, con il quale Lovecraft sembra voler far convergere vari fili narrativi legati al «ciclo onirico» e a quello dei «miti di Cthulhu», trabocca di riferimenti e intrecci che attenuano l'influenza dei meccanismi narrativi *weird*. Anche in altri racconti appare sempre più l'intenzione di descrivere altri mondi, verosimili e possibili, nonché altre razze di esseri senzienti. Continuando a rimanere nell'ambito della *weird fiction* in modo analogo a quanto era già accaduto con *The Doom that Came to Sarnath*, Lovecraft descrive alieni e altri mondi, toccando la fantascienza<sup>61</sup> e tingendola di connotati inquietanti: altre realtà e altri esseri senzienti sono possibili, ma oltre essi si affaccia sempre l'orrore.

Questo effetto è possibile esclusivamente attraverso un processo di normalizzazione del soprannaturale. L'irruzione inspiegabile del paranormale, infatti, viene assimilata all'interno della narrazione, cambiando il paradigma di realtà<sup>62</sup> e ricondotto semplicemente ad un evento fisico non ancora compreso. Questo procedimento si poteva già osservare in racconti anteriori, quali ad esempio *The Dunwich Horror*<sup>63</sup> e in un certo senso nello stesso *The Dream-Quest of the Unknown Kadath*. Viene insomma proposta la possibilità che le regole del soprannaturale, pur rimanendo incomprensibili, possiedano una loro coerenza interna e che l'uomo non debba essere da esse escluso, come non era escluso, nel passato, da eventi reali cui non riusciva a dare una spiegazione scientifica. Questo è il motivo per il quale Joshi riconduce l'opera di Lovecraft alla *quasi science fiction*<sup>64</sup>; analizzando la questione tramite la teoria di Si tratta di Orlando, invece, si potrebbe indicare in una mancata esplicitazione delle regole del soprannaturale, che subiscono però un'integrazione nel campo del possibile. Sempre in alcuni racconti precedenti viene avanzata l'idea che il soprannaturale non sia altro che un fenomeno inspiegabile per l'uomo ma non impossibile in sé; Cthulhu, ad esempio, è

---

<sup>60</sup> Lovecraft concesse a E. Hoffmann Price Di continuare le avventure di Randolph Carter, che proseguono nel racconto (revisionato dallo stesso Lovecraft) *Through the Gates of the Silver Key*. Forse l'autore di Providence vide in questo testo una conclusione migliore per le avventure di Carter, rispetto a *The Dream-Quest of the Unknown Kadath*.

<sup>61</sup> Volendo accettare la definizione di *weird* come calderone nel quale si mescolano i protogeneri dell'horror, del *fantasy* e della fantascienza, si potrebbe dire che l'ultima parte della produzione di Lovecraft rispetta ampiamente questa poliedricità. Cfr. J. Everett, J. H. Shanks, *Introduction: Weird Tales – Discourse Community and Genre Nexus*, in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., pp. X-XI; cfr. anche J. Prida, *Weird Modernism*, in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., p. 16. Bisogna però notare che si può parlare di «calderone di generi» solo avendo già presenti i generi stessi in una modalità ben formalizzata, ovvero a posteriori; ciò può far venire in mente l'interpretazione (quasi complementare a questa) proposta tra tante da Machin, sul *weird* come discrimine per tutto ciò che non può essere diversamente definito (cfr. J. Machin, *Weird Fiction in Britain*, cit., p. 13).

<sup>62</sup> Viene mutato il paradigma di realtà e non più di irrealtà, perché il fatto sconcertante viene ormai avvicinato alla condizione di normalità, riassorbito in un ambito di «correttezza» nonostante non venga del tutto capito nei suoi meccanismi. È un procedimento vicino allo «straniamento cognitivo» definito da Suvin, seppure caratterizzato dalla presenza di filtri - soprattutto l'insistenza sulla limitatezza della comprensione umana, che nella fantascienza analizzata da Suvin è invece in secondo piano.

<sup>63</sup> In *The Dunwich Horror* gli accademici professori, emblema del raziocinio, decidono di effettuare un rituale magico per bandire la creatura soprannaturale che imperversa nella regione.

<sup>64</sup> S. T. Joshi, *The Weird Tale*, cit., p.7,

adorato come un dio pur essendo chiaramente qualcosa di diverso, un'entità che esula dagli schemi tradizionali e che viene chiamato dio in mancanza di altri termini; eppure nei racconti posteriori l'acquisizione di questo dato - la possibilità, cioè, che un evento all'apparenza soprannaturale sia semplicemente ancora inspiegato ma non inspiegabile<sup>65</sup> - è messa in maggiore rilievo e funge da base, come vedremo, per sviluppi narrativi successivi.

Il discorso era stato già introdotto in *The Colour out of Space* (1927), nel quale viene narrato l'arrivo di un'entità misteriosa, un essere talmente indefinibile da essere caratterizzato principalmente dal proprio colore. Un suo campione viene analizzato dagli studiosi dell'università di Arkham, incuriositi dalle sue caratteristiche straordinarie, ma è sempre l'aspetto ottico a caratterizzarlo maggiormente:

Messo su un'incudine si era rivelato altamente malleabile e nel buio la sua luminosità era apparsa notevole. La proprietà che gli impediva di raffreddarsi aveva gettato tutta l'università in uno stato di profonda eccitazione, e quando, scaldato davanti a uno spettroscopio, aveva rivelato una serie di bande luminose diverse da qualsiasi colore dello spettro normale, si era parlato concitatamente di nuovi elementi, bizzarre proprietà ottiche e altre cose che gli uomini di scienza perplessi tirano in ballo quando si trovano di fronte all'ignoto.<sup>66</sup>

L'ente, che forse è un essere senziente o forse no, si è concentrato all'interno di un pozzo e infesta la zona circostante avvelenandola e devastandola, distruggendo anche i componenti della famiglia che gestisce la fattoria vicina. Il colore è equiparabile ad una sciagura naturale, ed effettivamente sulla natura esercita principalmente la propria influenza: «una vaga ma inconfondibile luminescenza pervadeva la vegetazione, l'erba, le foglie e i germogli»<sup>67</sup>, «la verzura prese un colore grigiastro e manifestò una straordinaria fragilità»<sup>68</sup>, e infine anche gli animali ne vengono influenzati:

I polli presero un colorito grigiastro e morirono rapidamente, presentando una carne che al taglio risultava secca e crepitante. I maiali ingrassarono in modo straordinario, poi subirono una serie di cambiamenti disgustosi che nessuno riuscì a spiegare; la carne era ovviamente immangiabile, e Nahum era alla fine delle sue risorse. Nessun veterinario rurale osava avvicinarsi alla fattoria, e quello comunale di Arkham si dichiarò assolutamente perplesso. I maiali erano diventati grigi e "friabili" tanto che cadevano a pezzi prima ancora di morire, mentre gli occhi e il muso subivano bizzarre alterazioni; la cosa era tanto più inspiegabile in quanto non erano stati nutriti con la verdura avvelenata.<sup>69</sup>

L'aspetto tragico della vicenda emerge accresciuto dal senso di ineluttabilità che la permea: la meteora con il colore è caduta proprio nel campo della famiglia Gardner, presso la loro casa, e la sua

---

<sup>65</sup> Si tratta, in buona sostanza, di una alterazione del rapporto tra i concetti di «impossibile» e «soprannaturale» cui abbiamo accennato nel capitolo 1. Qui il soprannaturale diventa possibile, afferendo ad un sistema di leggi che semplicemente non sono ancora state del tutto comprese.

<sup>66</sup> H. P. Lovecraft, *Il colore venuto dalla spazio*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 563.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 568.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 570.

influenza distrugge quelle persone unicamente perché l'entità possa assorbire abbastanza energia e riuscire a tornare di nuovo verso tra le stelle da cui è venuta; non c'è alcuna condanna morale per i poveri abitanti della fattoria, che forse in un racconto del fantastico tradizionale avrebbero dovuto essere responsabili di qualche atto malvagio per meritarsi una tale fine. Alla fine dello sconvolgimento, il paesaggio è talmente deformato da sembrare «una scena degna di un quadro di Füssli»<sup>70</sup>, mentre su tutto «regnava il tripudio di quella luce senza forma, arcobaleno estraneo e senza dimensioni di veleno misterioso che s'alzava dal pozzo. Si alzava e fremeva, lambiva, tastava, sondava, scintillava, ribolliva malefico nel suo cromatismo cosmico e irriconoscibile»<sup>71</sup>. Questo racconto, che per certi aspetti potrebbe rientrare pienamente nella fantascienza, è definito da Ligotti come il «vero paradigma della misteriosità», la *weird tale* al suo apice, proprio a causa dell'indeterminatezza della minaccia e dell'angoscia derivante dall'impossibilità di comprenderla<sup>72</sup>. Esso getta però le basi per la naturalizzazione dell'evento soprannaturale, che è qui ricondotto in maniera chiara ad un fenomeno vero e proprio, che risponde a delle leggi: «non è un soffio dei cieli di cui i nostri astronomi misurano i moti e le dimensioni, e neppure di quelli che giudicano troppo vasti per essere misurati. Era *soltanto* un colore venuto dallo spazio, messaggero spaventoso degli informi reami dell'infinito»<sup>73</sup>.

Un processo di normalizzazione appare in modo più chiaro in *At the Mountains of Madness* (1931), nel quale gli alieni che hanno abitato la terra prima dell'uomo e che inizialmente sono descritti come creature mostruose e impossibili vengono via via più capite e alla fine addirittura considerati alla stregua di uomini<sup>74</sup>. Stesso dicasi per gli appartenenti alla Grande Razza di Yith in *The Shadow out of Time* (1934), alieni in grado di trasmigrare in massa le proprie menti in corpi di altre specie, e il cui mondo (posto nel passato) viene esplorato dalla personalità dislocata del protagonista, che ne valuta la società, la tecnologia e il sistema politico. Sia nel caso degli Antichi che in quello della Grande Razza viene mostrata empatia nei confronti degli alieni. Ciò è possibile perché, nonostante l'esplicitazione e naturalizzazione di alcuni dei misteri all'interno della narrazione, la letteratura di Lovecraft continua a trattare di soprannaturale. Esso ne emerge anzi accresciuto, perché posto al di sopra di eventi e circostanze già di per sé eccezionali – quali sono appunto quelle appartenenti agli alieni e agli esseri incontrati dall'essere umani. Se gli Antichi sono esseri talmente alieni e potenti, cosa potrà mai essere ciò che li spaventa, nascosto al di là delle montagne della follia? Quali possono

---

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 580. Johann Heinrich Füssli fu un letterato e pittore tedesco attivo tra XVIII e XIX secolo.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> T. Ligotti, *Introduzione* in T. Ligotti, *Nottuario*, Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 14.

<sup>73</sup> H. P. Lovecraft, *Il colore venuto dallo spazio*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 582. Il corsivo è nostro.

<sup>74</sup> «Dopo tutto, e rapportati ai loro parametri, non erano esseri malvagi: erano gli uomini di un altro tempo e un altro ordine biologico»; «Radiati, vegetali, mostri venuti dalle stelle: qualunque cosa fossero, erano stati uomini!» cfr. H. P. Lovecraft, *Alle montagne della follia*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 754.

essere le motivazioni che hanno spinto la Grande Razza a rinchiudere le misteriose creature simili a polpi giganti nelle catacombe delle loro città? Perché i Mi-Go, in grado di volare attraverso gli spazi siderali, rapiscono e portano le persone sullo sconosciuto pianeta Yuggoth?

Anche *The Dreams in the Witch House* (1932) è un caso particolarmente interessante nei rapporti tra normalizzazione e *weird*.

Il racconto si basa su un background costituito dal folklore e dalla conoscenza popolare sulla stregoneria, la quale sembra essere il motore che conduce l'intera narrazione; abbastanza presto, però, ci si accorge che ciò che viene praticato dalla vecchia strega Keziah non è «semplice» magia, ma qualcosa di infinitamente più terribile e pericoloso:

Frammentari ricordi del *Necronomicon* e del *Libro Nero* affioravano nella sua coscienza intorpidita, e più di una volta si rese conto di dondolarsi come se udisse certi empî ritmi che si dice accompagnino i più segreti riti del sabba, e che avrebbero origine fuori dello spazio e del tempo come noi li concepiamo.<sup>75</sup>

Il passaggio attraverso i vaghi abissi era temibile, perché erano attraversati dalle vibrazioni del ritmo di Valpurga e lui rischiava di sentire udire la pulsazione cosmica, in precedenza parzialmente dissimulata, che l'avrebbe riempito di terribile angoscia. Fin d'ora percepiva un cupo, mostruoso sussulto la cui cadenza intuiva sin troppo bene. Al momento del sabba si intensificava ed espandeva enormemente, lambendo un mondo dopo l'altro per chiamare gli adepti alla celebrazione di innominabili riti. Buona parte dei canti imitavano lo schema di quella pulsazione sfuggente, che nessun orecchio terrestre avrebbe potuto sopportare nella sua cosmica pienezza e nudità. Gilman si chiese ancora se avrebbe potuto contare sull'istinto per fare ritorno alla giusta porzione dello spazio-tempo. Chi diceva che non sarebbe finito sul pendio verdeggianti di una collina che apparteneva a un pianeta sconosciuto, o sulla terrazza dal pavimento a tasselli presso la città dei mostri tentacolari, in qualche luogo al di fuori della galassia? O nei neri vortici a spirale di quell'ultimo caotico Nulla sul quale eternamente regna Azathoth, il demone-sultano?<sup>76</sup>

L'Uomo Nero che appare nel racconto, e che secondo un tradizionale paradigma di irrealtà andrebbe identificato col diavolo, è un'entità altra che trascende il normale orizzonte morale e religioso, tanto da essere accostato al Nyarlathotep dei «miti di Cthulhu»<sup>77</sup>. In un contesto lovecraftiano l'insistenza su temi quali il sabba, il demonio e le streghe potrebbe sembrare un tentativo di rientro nella tradizione, ma la narrazione prende una piega diversa: c'è qualcosa oltre, più alieno e incomprensibile.

Inoltre nel racconto l'aspetto di normalizzazione, sebbene più debole, è dato dal fatto che i modi per viaggiare all'interno dello spazio e del tempo, tra le dimensioni, sono «semplicemente» delle formule matematiche, per quanto basate su geometrie e assiomi differenti dai nostri.

Questi due aspetti combinati – cioè lo straniamento della stregoneria e la normalizzazione del

---

<sup>75</sup> H. P. Lovecraft, *La casa delle streghe*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 842.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 844.

<sup>77</sup> «Da tempo immemorabile esisteva la figura del rappresentante di potenze occulte e terribili: l'Uomo Nero della religione delle streghe, il Nyarlathotep del *Necronomicon*» (*Ivi*, 838).

soprannaturale - contribuiscono allo stesso modo a creare la sensazione di superamento di un limite: mentre il giovane protagonista Gilman si sposta tra vari piani dimensionali<sup>78</sup>, la narrazione sembra avvicinare il paranormale alla normalità attraverso un'idea rassicurante come quella del calcolo geometrico, e al contempo approfondisce un'intera tradizione folklorica come quella stregonesca per trasformarla nel primo gradino di qualcosa di più inquietante e profondo.

Un altro aspetto da evidenziare in quest'ultima parte della produzione lovecraftiana è l'interesse per il funzionamento della società e della politica. Lovecraft insiste molto in *The Shadow out of Time* sull'organizzazione sociale della Grande Razza di Yith, mentre in *At the Mountains of Madness* delinea approfonditamente la storia degli Antichi attraverso una descrizione dell'evoluzione della loro arte. Un simile interesse s'era già manifestato in racconti precedenti, e specialmente nella collaborazione *The Mound*, mentre accenni all'organizzazione sociale degli alieni Mi-Go sono presenti in *The Whisperer in Darkness* (1930).

Queste elaborazioni possono essere messe in relazione con l'evoluzione del pensiero politico di Lovecraft, che negli anni '30 si mosse sempre più verso una particolare interpretazione del socialismo<sup>79</sup>. Socialiste appaiono, in certi tratti, le società dei Yith e degli Antichi<sup>80</sup>. Va inoltre evidenziato che queste razze – superiori all'umanità e che raggiungono un grande splendore - sono caratterizzate dall'asessualità, un tratto che potrebbe essere messo in relazione con la reticenza di Lovecraft a trattare di sessualità nei suoi racconti<sup>81</sup>. Infine, è importante che nonostante la loro grandezza, le razze aliene sono destinate a perire e scomparire; dalla loro storia consegue una visione fortemente pessimistica, che sembra escludere l'uomo dalla possibilità di una prosperità sicura e duratura<sup>82</sup>, che è invece posta al di là della realtà – ai reami cui appartengono le entità che anche gli

---

<sup>78</sup> È interessante notare che il protagonista si sposta anche tra piani letterari, dal momento che in uno dei sogni visita il mondo degli alieni di *At the Mountains of Madness* (1931) dello stesso Lovecraft.

<sup>79</sup> Lovecraft scriveva a E. Hoffmann Price nel 1936: «Credo nella necessità di adottare un modello più o meno socialista in cui la sopravvivenza del singolo possa essere garantita senza sacrificare il benessere della collettività» (H. P. Lovecraft, *Lettere dall'Altrove*, cit., p. 344). Si veda anche la lettera a J. K. Plaisier dell'8 luglio 1936 (H. P. Lovecraft, *Lettere dall'Altrove*, cit., p. 341).

<sup>80</sup> «Il sistema politico-economico era una specie di socialismo fascista, con le principali risorse distribuite razionalmente e il potere delegato a un governo di pochi individui, eletto dai voti di tutti coloro che superavano determinate prove psicologiche e culturali» cfr. H. P. Lovecraft, *L'ombra calata dal tempo*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., pp. 901-902; «Il governo era complesso e probabilmente di tipo socialista, anche se a questo proposito i bassorilievi non hanno potuto darci nessuna sicurezza» H. P. Lovecraft, *Le montagne della follia*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 729.

<sup>81</sup> Lovecraft non parla mai di sesso nei propri racconti, se non per negazione (gli alieni sono, appunto, *privi di sesso*) o tramite termini negativi. Lo stupro di Lavinia Wheatley in *The Dunwich Horror* non è mai nominato ma è reso implicito dai fatti narrati, ed è reso ancora più orrendo dal coinvolgimento del soprannaturale; si veda C. H. Sederholm, *H. P. Lovecraft Reluctant Sexuality: Abjection and the Monstrous Feminine in "The Dunwich Horror"* in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of Lovecraft*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016, pp. 117-132. Si ricordi inoltre l'influenza nefasta della *femme fatale* Asenath Waite in *The Thing on the Doorstep*.

<sup>82</sup> Trattando delle specie nelle quali la Grande Razza di Yith trasferisce le proprie menti, vengono elencati individui appartenenti ad esse e addirittura le creature che sostituiranno gli esseri umani sulla Terra: «due agli aracnidi che vivranno nell'ultima stagione della Terra, cinque all'ardita specie di coleotteri che verranno subito dopo l'uomo e tra i quali la Grande Razza trasferirà in massa le proprie menti per sfuggire a un tremendo pericolo» (H. P. Lovecraft, *L'ombra calata dal tempo*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 898).

alieni temono.

In questa fase si afferma ulteriormente la delineazione della città come luogo infausto. Questa tendenza si poteva già riscontrare nella precedente rappresentazione delle città reali (Providence, New York) e immaginarie (Arkham, Innsmouth, Kingsport), dotate ancora di connotati verosimili e rassicuranti ma rese negative dalla quantità di pericoli potenziali racchiuse dagli antichi palazzi e dalle case in rovina. In esse gli orrori sono spesso nascosti in luoghi parzialmente nascosti, quali soffitte e cantine, nei quali possono anche trovarsi accessi per mondi terrificanti (come accade in *The music of Eric Zann* e in *The Horror at Red Hook*); in taluni casi era la città stessa ad essere occultata, come in *The Nameless City*, e ad essere allo stesso tempo la porta d'accesso per un ulteriore mondo infero.

Nei racconti posteriori, la città diventa sempre più deformata e alterata nelle rappresentazioni di metropoli aliene e soprannaturali, quali quelle della Grande Razza di Yith in *The Shadow out of Time*, quella degli Antichi in *At the Mountains of Madness* e la inabissata R'lyeh che compare in *The Call of Cthulhu*, luoghi del tutto estranei all'essere umano e per lui inabitabili. Nelle geometrie contorte e incomprensibili di edifici monolitici, enormemente alti o incredibilmente sprofondati nel sottosuolo, si può percepire l'angoscia tutta modernista per l'urbanizzazione sfrenata e per l'espansione delle grandi città occidentali, sempre più dominate dalle macchine e dallo schiacciamento dell'individuo e non dissimili da certe rappresentazioni avanguardiste, quali quelle dei quadri di Boccioni o di Carrà<sup>83</sup>. La differenza sta nella grande antichità di questi luoghi: Lovecraft pone dunque l'orrore di tipo moderno in una prospettiva passata, ribaltando il processo letterario tipico della *ruinenlust* romantica - già analizzato da Orlando<sup>84</sup> come riflessione sulla decadenza e sul passaggio del tempo - e mettendo in scena una interpretazione molto particolare del concetto di *hauntology* derridiano<sup>85</sup>. Ad ogni modo, l'ultimo racconto sul quale lavorò Lovecraft sembra indicare il desiderio di un ritorno agli stilemi precedenti. *The Haunter of the Dark* (1936) è infatti ambientato a Providence, e si basa sugli accenni ad una oscura entità nascosta dentro una chiesa e che infine causa la morte del protagonista. I tratti più *weird* risiedono nella descrizione in negativo della creatura, che viene definita tramite la sua influenza sull'ambiente esterno. Ad esempio viene descritto uno scheletro, che con ogni evidenza è ciò che resta di una vittima della creatura, e che presenta le ossa bruciate come corrose;

---

<sup>83</sup> Cubismo e futurismo vengono esplicitamente citati in *The Call of Cthulhu* per descrivere le strane geometrie osservabili su una lastra che raffigura Cthulhu (cfr. H. P. Lovecraft, *Il richiamo di Cthulhu* in *Tutti i racconti*, cit., p. 323).

<sup>84</sup> Il tema della passione per le rovine è affrontato trasversalmente in tutto lo studio sugli oggetti desueti; cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti in letteratura*, Torino, Einaudi, 2015. Sempre sul tema della *ruinenlust* cfr. D. F. Lewis, S. Wielhorski, *Cloistered by Ravelled Bones & Ruined Walls*, Bucarest, Mount Abraxas, 2017.

<sup>85</sup> Anche Mark Fisher si è occupato di *hauntology* in *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (2014). Partendo dalla definizione di Derrida, Fisher definisce l'*hauntology* come una forma di percezione del presente, basata su un legame intrinseco con il passato e con ciò che il futuro *avrebbe potuto essere*, senza mai avere occasione di divenirlo. In merito cfr. M. Fisher, *What is Hauntology*, in «Film Quarterly» Vol. 66, No. 1 (Autunno 2012), pp. 16-24.

inoltre ne viene descritto il terribile odore, e il terrore che suscita tra la popolazione superstiziosa che circonda la chiesa nella quale l'entità è rinchiusa. Non più qualcosa di dichiaratamente alieno, quindi, ma una storia di sette malvagie ed entità evocate al modo degli antichi stregoni nel New England. Questa scelta potrebbe essere messa in relazione con il fatto che Lovecraft stesso, negli anni '30, si sentiva ormai uno scrittore fallito e lontano dai successi degli anni precedenti<sup>86</sup>, e poteva forse pensare di tornare ad approfondire tematiche già percorse.

Ad ogni modo negli ultimi anni non lavorò più a qualcosa di interamente suo; si dedicò ad alcune altre collaborazioni, nelle quali non ebbe però un ruolo determinante come in occasioni passate. L'ultimo testo di cui abbiamo traccia e sul quale mise mano è *The Night Ocean*, scritto insieme a Barlow, cui comunque va imputata la paternità totale del racconto poiché Lovecraft si limitò a poche correzioni e suggerimenti.

Alla fine di questa disamina, appare chiaro che Lovecraft sviluppò continuamente i temi dei suoi racconti, evolvendo anche alcune espedienti formali, cui pure abbiamo fatto riferimento. Passiamo ora ad analizzarli nel dettaglio.

---

<sup>86</sup> Scriveva in una lettera a E. Hoffmann Price del 12 febbraio 1935: «La verità è che mi manca la qualità che permette a un vero artista di trasmettere i suoi sentimenti [...] Non credo che serva a molto continuare in questo tipo di esperimenti; oggi sono più lontano dal realizzare ciò che mi ero prefisso di quanto non lo fossi vent'anni fa. Le speciali facoltà di Blackwood e Dunsany non sono mie, tutto qui» (H. P. Lovecraft, *Lettere dall'Altrove*, cit., p. 328).

## 2) Lovecraft e lo stile *weird*

Abbiamo accennato al fatto che Lovecraft applica costantemente, nel suo stile, meccanismi alla base del modo *weird*. Quello a cui ricorre più spesso è il metodo dell'allusione.

L'uso dell'allusione tramite un certo uso del linguaggio è stato affrontato da Graham Harman in un saggio dedicato interamente a Lovecraft e all'applicazione del realismo speculativo ai suoi racconti. Secondo Harman, in Lovecraft il *medium* coincide con il messaggio in sé<sup>87</sup>, e l'inquietudine delle rappresentazioni scaturisce specificamente dal modo in cui vengono dipinte. Il *weird realism* analizzato da Harman si basa sull'assunto filosofico che la realtà in sé è *weird* perché non è rappresentabile o misurabile, un'idea della quale Lovecraft sarebbe perfettamente consapevole<sup>88</sup>. Harman sottolinea che il lavoro letterario di Lovecraft è stato criticato per i contenuti resi troppo espliciti<sup>89</sup>, mentre per lui l'opera di Lovecraft debilita in realtà i contenuti stessi<sup>90</sup>, tramite due processi precisi: l'allusione, consistente nella creazione di uno scarto tra oggetto in conoscibile e le sue qualità tangibili, e una forma di «cubismo letterario», ovvero la rappresentazione di oggetti come massa di qualità che non si riesce a ricondurre a unità<sup>91</sup>. Se questo ultimo concetto può essere facilmente ricondotto all'idea di *weird* proposta da Fisher, il primo si fonda su una distanziamento del lettore<sup>92</sup> rispetto all'oggetto narrato, sia in senso assoluto, sia in misura minore, tanto da far capire quale sia la distanza tra l'oggetto e il lettore stesso. Questo procedimento, che in qualche maniera ricorda il concetto di distanziamento epico proposto da Bachtin in *Epos e romanzo*<sup>93</sup>, può essere messo in relazione con quanto abbiamo detto a proposito del *weird* in generale a proposito del punto di vista esterno analizzato da Genette - ovvero il lettore non viene messo a parte di che cosa sta accadendo - e quanto detto sullo straniamento di Suvin. Per quanto Harman sembri più interessato ai risvolti filosofici che ad una critica della letteratura del soprannaturale, come osserva Kneale<sup>94</sup>, la sua

---

<sup>87</sup> G. Harman, *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*, Winchester, Zero Books, 2012, p. 23. Cfr. anche J. Kneale, "Ghoulis Dialogues". *H. P. Lovecraft's Weird Geographies*, in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), cit., p. 44.

<sup>88</sup> Cfr. G. Harman, *Weird Realism*, cit., p. 51; e J. Kneale, "Ghoulis Dialogues"..., in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of Lovecraft*, cit., p. 46. Lovecraft sarebbe tanto legato alla narrativa metafisica da meritare, secondo Harman, l'appellativo di «ontograher».

<sup>89</sup> La critica negativa di Edmund Wilson all'opera di Lovecraft nell'articolo *Tales of the Marvellous and the Ridiculous* (apparso il 24 novembre del 1945 sul «The New Yorker») si basa sull'accusa di un uso eccessivo di aggettivi quali «horrible», «terrible» e così via, tesi ad imporre una caratterizzazione spiacevole di elementi assurdi.

<sup>90</sup> Cfr. G. Harman, *Weird Realism*, cit., p. 23; si veda anche J. Kneale, "Ghoulis Dialogues"..., in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of Lovecraft*, cit., p. 47.

<sup>91</sup> G. Harman, *Weird Realism*, cit., p. 234.

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>93</sup> Un elemento che merita di essere sottolineato, se si considera l'importanza dell'elemento mitico in Lovecraft e la rappresentazione di gesta di uomini antichi in un passato incalcolabilmente lontano. In effetti molti personaggi di Lovecraft sembrano ricalcare la figura di eroi tragici, come il sacerdote nel racconto (scritto in collaborazione con H. Heald) *Out of Aeons* (1935) che tenta di sconfiggere il male che infesta la regione, ma anche alcuni personaggi del ciclo onirico.

<sup>94</sup> «As a result, critics should be cautious of reading Harman's Lovecraft criticism as an extension of the existing literature on the fantastic, which is largely informed by poststructuralist accounts of the representational relationships between subjects and the world» (J. Kneale, "Ghoulis Dialogues"..., in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of*

proposta teorica vuole mettere in evidenza la relazione tra stile e contenuto in Lovecraft - qualcosa che ricorda l'idea di modo letterario cui abbiamo fatto riferimento sin ora - sottolineando come questa relazione giunga a creare addirittura nuovi oggetti<sup>95</sup>. Le descrizioni operate da Lovecraft, quindi, avvicinano e allo stesso tempo allontanano il lettore dal referente iniziale, perché ruotano attorno all'indefinibile testimoniando (in taluni casi celebrando) la propria stessa incapacità di raggiungere il *quid*. Comunque, mettendo da parte i presupposti filosofici di Harman a proposito dell'inconoscibilità del reale, si può intendere che la sua lettura implichi che gli oggetti narrati da Lovecraft *siano resi* inconoscibili<sup>96</sup>, secondo una precisa intenzione di Lovecraft stesso – una considerazione resa più ovvia se si tiene presente la tradizione della narrativa del soprannaturale, alla quale l'autore intende contribuire con metodi narrativi innovativi e superando lo *status quo* contemporaneo<sup>97</sup>. Questo fattore è dimostrato dal fatto che il *weird realism* individuato da Harman è applicato da Lovecraft anche a oggetti che diventano poi conoscibili - seppure relativamente - all'interno della narrazione, quali gli Antichi in *At the Mountains of Madness*, mentre il processo allusivo si va letteralmente spostando verso altri elementi (sempre nel caso di *At the Mountains of Madness*, verso ciò che spaventa gli Antichi stessi e che si nasconde oltre le Montagne della Follia). Tornando quindi al «modo *weird*», si può sostenere che esso abbia punti di contatto con il *weird realism* di Harman, con le dovute specificazioni atte a contestualizzarlo in un discorso prettamente letterario.

Comunque sia, le ipotesi di Harman implicano l'omissione di cui abbiamo parlato a proposito del *weird* in generale. Harman non tratta attivamente di questo elemento<sup>98</sup> cui pure si affida il procedimento di allusione di cui tratta; eppure Lovecraft dimostra chiaramente di sapere quando utilizzare l'omissione, tipica già del fantastico e di altri autori cui lo scrittore si ispirava<sup>99</sup>, e che nel suo caso specifico ha un ruolo preponderante nell'*incipit* di molti racconti: si pensi a *The Call of Cthulhu* e *At the Mountains of Madness*, che iniziano specificando subito che è accaduto qualcosa di

---

Lovecraft, cit., p. 49). I sistemi rappresentazionali, in quanto interfacce sensoriali «interne» tramite le quali recepiamo le informazioni, sono implicitamente messi in discussione da Harman e la sua lettura di Lovecraft potrebbe risentire di questa impostazione.

<sup>95</sup> In verità Kneale nota che questo procedimento indicato da Harman si può applicare anche al realismo tradizionale e non esclusivamente al *weird realism* (Ivi, p. 49).

<sup>96</sup> Si ricordi quanto Harman sostiene a proposito dell'identità tra messaggio e *medium*, (cfr. nota 87 di questo capitolo), e anche la sicurezza con la quale Harman afferma che Lovecraft ammette l'inconoscibilità del reale (cfr. nota 91 di questo capitolo). Le due affermazioni potrebbero sembrare qui in contraddizione: è l'oggetto a essere inconoscibile, o è il modo di rappresentarlo a renderlo effettivamente inconoscibile? Questa ambiguità è alla base della potenza destabilizzante della narrativa lovecraftiana.

<sup>97</sup> «È una crudele verità, peraltro, che nessuna storia di questo tipo dotata di autentiche qualità artistiche, scritta con onestà, sincerità e anticonformismo, potrà mai avere serie *chances* di venire accettata da editori professionali dello squallido giro dei *pulp*. D'altra parte, ciò non influenzerà l'inclinazione di un artista determinato a creare qualcosa di valido e maturo [...] Ma in futuro, chissà, i pregiudizi dei direttori editoriali si faranno meno vistosamente assurdi nella loro anti-artistica rigidità» (H. P. Lovecraft, *Alcuni appunti sulla narrativa interplanetaria* in *Teoria dell'orrore*, cit., p. 261).

<sup>98</sup> Che è più pertinente alla sfera del criticismo letterario il quale, come abbiamo visto, non sta al centro della sua interpretazione.

<sup>99</sup> Si pensi a *Berenice* di Poe, un racconto che ricava la sua potenza dal fatto che tutta la situazione allude a dei fatti omessi dall'autore, e di cui sia il lettore sia il protagonista sono all'oscuro.

terribile, che però viene esplicitato molto più tardi.

Anche I. Von Elferen sviluppa le teorie di Graham, considerando la rappresentazione del suono nell'opera di Lovecraft come indice della paradossale coesistenza tra assoluto metafisico e assoluto speculativo ontologico (ovvero il massimo di realtà possibile<sup>100</sup>). Con il suo ragionamento, Von Elferen - come già Harman - vuole dimostrare la rilevanza delle opere narrative di Lovecraft come esempi di realismo speculativo, in opposizione alla fenomenologia pura. Grazie al loro insistere su tempi, civiltà e coscienze preumani, questi racconti permettono di immaginare abbastanza chiaramente un assoluto non-metafisico, ovvero una realtà fatta di cose in sé e non di percezione di cose. Come abbiamo visto, Harman ha sottolineato come le descrizioni operate da Lovecraft rappresentino un fallimento delle descrizioni stesse, e ciò si applicherebbe secondo Von Elferen anche alla rappresentazione del suono<sup>101</sup>.

Molte delle entità lovecraftiane, infatti, si manifestano esclusivamente tramite suoni o voci, che vengono rappresentate come prive di origine e identità definite – in accordo con quanto sostenuto da Harman a proposito dello scarto tra l'ente principale e le sensazioni ad esso collegate che possiamo recepire. Nello specifico, il *focus* dell'allusione starebbe nel timbro, ovvero la parte più personale e intima di un suono, pur essendo indefinita perché disincarnata dalla fonte<sup>102</sup>. Buoni esempi di questo meccanismo si trovano in *The Music of Eric Zann* e *The Dreams in the Witch House*, ma anche in *The Hound*<sup>103</sup>.

Von Elferen analizza approfonditamente una componente fondamentale del procedimento stilistico lovecraftiano, che non si fonda solo sulla rappresentazione di immagini ma su tutto l'universo sensoriale<sup>104</sup>, mettendo in luce un altro aspetto chiave del processo di allusione. Probabilmente è esagerato sostenere, come sembra fare Von Elferen, che le entità lovecraftiane *siano* la loro stessa voce<sup>105</sup>; ad esempio Cthulhu si annuncia tramite sogni e strani suoni, ma ha una manifestazione materiale chiara e visibile. Inoltre, come esempio dell'antiempirismo di Lovecraft – a supporto, quindi, dell'«etereità» degli enti soprannaturali - Von Elferen cita come prova un racconto molto vecchio quale *The Tomb* (1917), che per quanto riprenda concetti visti anche in racconti più tardi<sup>106</sup>

---

<sup>100</sup> I. Von Elferen, *Hyper-cacophony*, in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of Lovecraft*, cit., p. 79.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 89.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>103</sup> *Ivi*, pp. 83-84.

<sup>104</sup> Principalmente va considerato l'aspetto tattile (si pensi ai Magri Notturmi, la cui pelle è definita «gommosa» in *The Dream-Quest of Unknown Kadath*), la consistenza gelatinosa di Cthulhu e dell'essere nascosto sotto la casa in *The Shunned House*, e altri.

<sup>105</sup> La «*hyper-cacophony*» proposta da Millassoux e ripresa da Von Elferen si accorda bene al concetto di fissione tra osservatore e oggetto (tramite la teoria dell'ibridazione cubista) avanzato da Harman (G. Harman, *Weird Realism*, cit., p. 258), e si può rivelare efficace per comprendere alcuni aspetti dell'opera lovecraftiana, soprattutto quelli legati alle divinità o entità maggiori quali Azathoth e gli altri «Dei Esterni» che non vengono direttamente nominati.

<sup>106</sup> Principalmente l'impossibilità di distinguere reale e irreale, approfondita in *The Silver Key*, e al centro del passo di *The Tomb* scelto da Von Elferen.

è distante da un racconto quale *The Dreams in the Witch House*, che pure Von Elferen cita per la questione del suono; stesso dicasi per *The Shadow out of Time* e *At the Mountains of Madness*, nei quali la realtà empirica si confonde (in senso non distruttivo, non cioè come opposizione ma come sovrapposizione) con la realtà metafisica (gli *shoggoth*, informità materiali eternamente cangianti), secondo il processo di normalizzazione tematica di cui abbia parlato precedentemente. Comunque la definizione di materialismo metafisico per l'opera lovecraftiana risulta convincente e utile per comprendere la rappresentazione dell'oltre che l'autore opera secondo sfaccettature differenti<sup>107</sup>. Il processo di allusione in Lovecraft raggiunge, quindi, dei livelli estremi, allontanando costantemente il referente senza giungere mai ad un punto; lo stile si combina con il tema in modo peculiare, e questo procedimento - che è forse il più caratteristico nel modo *weird* - scombinava ogni rapporto con il paradigma di realtà e con quello di irrealtà, giungendo quasi alla minaccia di un discioglimento totale dell'esistente<sup>108</sup>. Il soprannaturale viene sempre più importato all'interno del naturale, e ad ogni trazione esso si manifesta in due modi che ugualmente gli competono: attraverso una normalizzazione dell'impossibile, ma anche attraverso il suo contrario, cioè l'immersione del reale all'interno del soprannaturale, rappresentato principalmente dalla trasformazione della città di Providence in un teatro di orrori, come si vede in *The Case of Charles Dexter Ward*, *The Haunter in the Dark*, *The Dreams in the Witch House*.

Kneale analizza questo processo di «infestazione» dello scenario, sottolineando come Lovecraft sposti sempre più in là il termine di allusione aumentando la spazialità del *weird*. In accordo con la tendenza modernista allo straniamento del mondo circostante<sup>109</sup>, il mondo rappresentato da Lovecraft si fa sempre più minaccioso e alieno, e nella trasformazione sono coinvolti anche gli ambienti reputati come sicuri e familiari, quali appunto la natia Providence, traslata a volte nella fittizia e lugubre Arkham. Questa infestazione del reale crea *weird geographies*<sup>110</sup> e coinvolge non soltanto l'aspetto sincronico, con luoghi che infestano altri luoghi, ma anche l'aspetto diacronico, poiché il passato torna a infestare il presente<sup>111</sup> tramite una presenza assente non dissimile da quella individuata da Fisher a proposito dell'*erie*<sup>112</sup>. Il rimbalzo tra distanze – sia spaziali che temporali – è secondo

---

<sup>107</sup> I. Von Elferen, *Hyper-cacophony*..., in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of Lovecraft*, cit., pp. 94-95.

<sup>108</sup> L'ibridazione lovecraftiana è stata interpretata sia nelle implicazioni riguardo al rapporto tra uomo e animale, sia nei rapporti tra i generi sessuali. In merito si vedano anche J. Mayer, *Race, Species, and Others: H. P. Lovecraft and the Animal*, in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of Lovecraft*, cit., pp. 117-132, e C. H. Sederholm, *H. P. Lovecraft's Reluctant Sexuality: Abjection and the Monstrous Feminine in "The Dunwich Horror"* in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of Lovecraft*, cit., pp. 133-148.

<sup>109</sup> J. Kneale, "Ghoulis Dialogues"..., in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of Lovecraft*, cit., p. 45.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> Anche la rivisitazione del concetto di *hauntology* da parte di Fisher potrebbe essere messa in relazione con l'idea del paesaggio infestato dal proprio passato. Per quanto Kneale sembra definire il passato in Lovecraft come qualcosa di «importato» nel presente, alcuni esempi (come *The Shunned House*, *The Rats in the Walls*) sembrano avvalorare l'idea di un luogo posseduto dai propri possibili futuri che non si realizzeranno mai, e che sono tutti tremendi e angoscianti.

Kneale visibile anche nella rappresentazione delle comunicazioni, con un frequente uso di comunicazioni a distanza, quali telefono, lettere, ma anche proiezioni mentali e sogni. Questi rappresenterebbero altri modi per rappresentare l'alterità degli scenari narrati<sup>113</sup>, alludendo e al contempo omettendo la presentazione del referente. Quest'osservazione di Kneale si può applicare anche alla rappresentazione della visione a distanza, che in racconti quali *The Dunwich Horror*, *The Call of Cthulhu* e *The Haunter of the Dark* accompagna alcuni dei momenti topici della narrazione, contribuendo al senso di straniamento generale e, al contempo, ad una oggettivizzazione dell'elemento soprannaturale, visto sì da lontano ma per intero.<sup>114</sup> Sempre in questo schema vanno inseriti i frequenti riferimenti all'arte e alla rappresentazione visiva: è attraverso statue, bassorilievi e le stesse descrizioni letterarie tratte dai vari *pseudobiblia* citati nei racconti che vengono introdotte, prima di apparire in prima persona, le entità soprannaturali di Lovecraft; la loro apparizione artistica è legata al passato e radicata nel territorio. Un esempio su tutti è costituito proprio da Cthulhu, che appare in forma di bassorilievo e di statuetta in *The Call of Cthulhu* prima di esser visto in azione; la riproduzione artistica si spinge verso la rappresentazione dell'irrepresentabile, attraverso deformazioni grottesche e caricaturali che, paradossalmente, si avvicinano alle entità sovranaturali ancora più di una descrizione diretta e precisa<sup>115</sup>.

Dunque, creando le *weird geographies* identificate da Kneale e che trascendono l'universo, Lovecraft ha ampliato sempre più lo spettro del terrore. Anche quando il testo ha dimensioni maggiori rispetto al racconto e porta perciò allo svelamento di alcuni dei misteri cui si alludeva (come nel caso di *At the Mountains of Madness*, *The Shadow out of Time* e *The Mound*), l'autore inserisce sempre qualcosa in più, dell'altro, qualcosa che si cela oltre l'orrore<sup>116</sup>. Ciò ha comportato in taluni casi l'effettiva rappresentazione delle entità innominabili, nascoste in città millenarie e costruzioni preumane, suscitando le critiche rivolte a Lovecraft a proposito della sua eccessiva esplicitazione. Abbiamo visto come questo mostrare sia funzionale ad un processo stilistico, ma dovremmo approfondire questo aspetto per evidenziare i suoi rapporti con il modernismo.

## 2.1) Lovecraft e l'allegoria vuota

Un altro punto importante nella riflessione sul modo *weird* e sui rapporti tra Lovecraft e il modernismo è costituito dall'allegoria. In ambito modernista l'allegoria va mutando rispetto al

---

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 54

<sup>114</sup> Per *The Haunter of The Dark*, «il senso di stranezza che suscita una scena vista da lontano» è una delle due motivazioni alla base del racconto secondo lo stesso Lovecraft (H. P. Lovecraft, *Lettere dall'altro*, cit., p. 328).

<sup>115</sup> In merito si veda J. A. Weinstock, *Lovecraft's Things: Sinister Souvenirs from Other Worlds*, in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of Lovecraft*, cit., pp. 62-78.

<sup>116</sup> Fattore che, come abbiamo detto precedentemente, è stato analizzato anche da Lazzarin specificatamente in rapporto ai luoghi (cfr. nota 26 di questo capitolo).

significato tradizionale del termine; come sottolinea Luperini in *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e il destino dell'uomo occidentale*<sup>117</sup>, secondo Benjamin l'allegoria in sé sarebbe vuota, poiché il significante è privo di riferimenti diretti e di «sostanziali garanzie» rispetto al significato; sono i contesti sociali e culturali, di volta in volta, ad assicurarne il funzionamento. Eppure per Luperini il discorso si può fare ancora più complesso: nel modernismo l'allegoria si chiude tramite l'assenza di chiavi interpretative, giungendo infine alla rinuncia al proprio stesso significato – un'allegoria, appunto, vuota. Questo discorso si può applicare bene, secondo Luperini, a Proust, Kafka, Pirandello e Tozzi – ed è significativo che due di questi quattro autori, Pirandello e Kafka, si siano dedicati alla letteratura del soprannaturale.

Nel caso di Lovecraft, è facile pensare all'allegoria sin dai suoi primi racconti; mostri quali Dagon, le creature di *The Nameless City*, Cthulhu, il mostro di *The Dunwich Horror*, sono tutti caratterizzati da elementi provenienti da diverse esseri. Lo stesso Cthulhu è descritto come una commistione tra un polpo, un essere antropomorfo e un drago (una creatura, quest'ultima, ricorrente nelle allegorie medievali); lo Tsatogghua inventato da C. A. Smith e usato da Lovecraft è un connubio tra un rospo e una scimmia; Brown Jenkins, il famiglio della strega Keziah in *The Dreams in the Witch House*, è un topo con volto umano. Nelle allegorie medievali i soggetti raffigurati presentavano anch'essi delle combinazioni di tratti diversi, mescolati in un'unica forma a creare un significato preciso tramite l'unione degli elementi stessi, e non sorprende che la letteratura fantastica (oltre a quella del soprannaturale in sé) abbia attinto e riproposto queste figure, come ad esempio quella del drago, del minotauro o della chimera.

Il processo di cubismo definito da Harman in merito a Lovecraft, quindi, si potrebbe accostare alla rappresentazione allegorica<sup>118</sup>, per quanto esclusivamente nella creazione di figure singole e non in interi sistemi. Naturalmente il discorso non si ferma alla semplice composizione delle immagini, e per quanto non si possa parlare di intere «parabole» allegoriche vuote (come si può fare con Kafka, e come sostiene lo stesso Luperini<sup>119</sup>) il significato che i mostri lovecraftiani esprimono – o, per meglio dire, la loro assenza di significato – si può bene accordare con il concetto di allegoria vuota. Questa allegoria vuota sarebbe teorizzata, in qualche modo, anche da Harman, secondo la lettura che ne fa Kneale,<sup>120</sup> seppur restando nell'ambito della rappresentazione di *weird objects* quali le rappresentazioni artistiche di cui abbiamo parlato più sopra.

---

<sup>117</sup> R. Luperini, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007, p. 203.

<sup>118</sup> Ma la creazione dei mostri lovecraftiani, almeno di quelli meno informi, deve molto anche alla rappresentazione mitologica dell'occidente classico e del folklore arabo.

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>120</sup> «Harman argues that Lovecraft's style encourages readers to create what are, in effect, new objects. They have to pay attention to the Cthulhu bas-relief, despite the fact that it is a metaphor with one term deleted; "Our lack of ease in doing so produces fission between us as observers and the newly created object"» (J. Kneale, "Ghoulis Dialogues", in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of Lovecraft*, cit., p. 49).

Partendo dalla considerazione sulla presenza dell'incomprensibile nell'opera di Lovecraft, va evidenziato come l'utilizzo di figure specifiche all'interno di certi racconti vada oltre la semplice rappresentazione di qualcosa di precluso alla ragione. Non basta descrivere qualcosa di insensato o informe per creare una percezione dell'incomprensibile: deve sempre essere presente un rapporto tra il contesto realistico e l'elemento impossibile, teso a rendere un senso di estraneità che possa essere inquietante per le sue implicazioni, tramite il processo di allusione ed omissione di cui abbiamo trattato in precedenza. Lovecraft, con la costruzione dei «miti», traduce questi oggetti di rottura del paradigma di realtà e di irrealtà in immagini elaborate e complesse, che in taluni casi estremi trascendono anche le figure «composte» più facilmente riconducibili a immagini allegoriche, descrivendo le assurde divinità quasi informi quali Yog-Sothoth e Shub-Niggurath. Nei loro casi, gli attributi specifici smettono di essere tratti bestiali o antropomorfi, e sono descritti spesso tramite similitudini con la sfera minerale e vegetale o con titoli onorifico-religiosi (quali «la Chiave e il Cancellino» per Yog-Sothoth, o «il Capro Nero dai Mille Cuccioli» Shub-Niggurath). Le forme sono ancora più o meno determinate, e permettono a queste entità di intrattenere rapporti anche stretti con gli esseri umani<sup>121</sup>; possiedono cioè dei caratteri che, oltre a permettere di riconoscerli, sembrano alludere a un'idea definibile, ad un'unità ancora raggiungibile e coerente. Il lettore può essere così tentato dall'idea di interpretarli, e vedervi qualcosa che vada oltre le forme grottesche: come davanti alla rappresentazione di un mostro nei trattati di alchimia, si può cercare di leggere qualche significato nascosto nell'anatomia impossibile e negli oggetti che adornano la creatura. Ma i mostri di Lovecraft alludono, come abbiamo visto, a qualcosa che non è possibile capire, che è fuori dalla portata della psiche umana; tanto che a cercare di capirli – e magari anche riuscendoci – l'individuo impazzirebbe, assistendo alla dissoluzione dei propri schemi interpretativi, in una continua rincorsa a qualcosa che è «oltre». Manca la chiave interpretativa dell'allegoria, perché la chiave per leggere l'incomprensibile non esiste. Quindi le divinità divengono allegoria dell'imperscrutabilità del mondo, della mutezza della realtà che non può rendere alcun vero significato neanche in entità dai caratteri divini; tanto che Azathoth, l'essere che sta al centro dell'universo e che ne rende possibile l'esistenza sognandolo, è «cieco e idiota», incapace di spiegare altro che sé stesso, significando – con la propria mera esistenza – l'impossibilità di significati ulteriori. Questo meccanismo allegorico chiuso e oscuro può essere ricollegato ad alcuni spunti filosofici della teoria di Lacan, così come accade per il processo di rimando ad un continuo «altro», come ha evidenziato anche Kneale<sup>122</sup>. Per quanto non manchino le interpretazioni psicanalitiche delle divinità

---

<sup>121</sup> Arrivando addirittura a potersi unire a loro carnalmente, come nel caso di Yog-Sothoth in *The Dunwich Horror*.

<sup>122</sup> *Ivi*, cit., p. 53-54.

cosmiche lovecraftiane<sup>123</sup>, questo tipo di letture rischiano di tenere in poco conto la tradizione della letteratura fantastica cui Lovecraft si rifà, e che è importante considerare nel *weird* e nella dissoluzione del paradigma di irrealtà. Associare Shub-Niggurath al terrore per la sessualità basandosi sulle sue correlazioni con divinità della fertilità cui pure Lovecraft si sarà ispirato, circoscrive sin troppo il personaggio privandolo di una buona parte della carica destabilizzante che possiede e che è legata alla rappresentazione di un ente minaccioso e distruttivo privo di riferimenti «rassicuranti» nell'immaginario comune<sup>124</sup>. L'utilità di una lettura lacaniana di Lovecraft risiede più nell'apporto alla comprensione dei meccanismi allusivi e rappresentativi, che nell'individuazione di precisi riferimenti alla psiche dell'autore; certamente la potenza delle immagini lovecraftiane è dovuta alla loro riconoscibilità collettiva, ma ciò non implica che esse rimandino necessariamente ed esclusivamente ad un significato unico.

Un altro aspetto da considerare, nell'ambito della rappresentazione dell'incomprensibilità, è dato dalla considerazione del soprannaturale stesso. Abbiamo visto come Kafka sia considerato uno tra gli esponenti maggiori del processo dell'allegoria vuota, e l'opera di questo autore è inserita da Orlando nella categoria del soprannaturale di imposizione<sup>125</sup>. In questo sottotipo, il soprannaturale irrompe ed è subito accettato come reale, senza che vi sia il tentativo di comprenderlo; il soprannaturale «si sa», senza conoscerlo effettivamente. Il processo ragionato si potrebbe piuttosto riversare sul lettore, che tende a interpretare la parabola allegorica giungendo a infinite o a nessuna interpretazione.

In Lovecraft certamente non ci troviamo ancora nel soprannaturale di imposizione, poiché il soprannaturale stesso non viene mai semplicemente accettato; la sua reale affermazione implica la pazzia, la morte, o il mutamento irreversibile come nel caso di *The Shadow over Innsmouth*. Inoltre c'è comunque un tentativo di comprensione dell'impossibile, che però non approda a nulla; la differenza rispetto a Kafka sta proprio in questo tentativo, e nella rappresentazione della fallacia della ragione umana – un passo che Kafka e il surrealismo intero saltano a piè pari, usando il soprannaturale in modo differente. Eppure i racconti di Lovecraft si avvicinano ai testi di Kafka proprio nella vuotezza delle loro allegorie.

La categoria cronologicamente precedente al soprannaturale di imposizione, per Orlando, è quello di ignoranza; l'opera di Lovecraft appartiene in parte anche a questa categoria, soprattutto per il forte radicamento nella tradizione del fantastico da parte dell'autore di Providence, e soprattutto per certi procedimenti stilistici; nello specifico, la sottocategoria dell'ignoranza sul «che cosa» descrive

---

<sup>123</sup> Queste interpretazioni si attuano soprattutto da un punto di vista junghiano. In merito cfr. R. Giorgietti, *Lovecraft e la sincronicità*, Chieti, Solfanelli, 2013.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 86

abbastanza bene alcuni passaggi dei testi di Lovecraft<sup>126</sup>. Sembra quindi che Lovecraft si possa porre a metà tra due categorie cronologiche diverse, cioè indicativamente tra Ottocento e Novecento, nonché a metà tra due differenti categorie modali; il che conferma la supposizione, che abbiamo indicato in precedenza, che il *weird* si possa considerare, nell'ambito delle considerazioni teoriche di Orlando, come una categoria ibrida, di mezzo tra il fantastico in sé e il surrealismo. L'Altro, il soprannaturale, si pone come termine mancante e distruttivo di una relazione unidirezionale.

## 2.2) L'intertestualità come stile

Intrepretando l'opera di Lovecraft bisogna tenere in conto l'aspetto dell'intertestualità. In quasi tutti i suoi racconti, da quelli più giovanili sino ai più maturi, si assiste alla citazione di altri testi e di altre narrazioni, sia dello stesso Lovecraft che di altri autori, suoi contemporanei o no.

La maggior parte delle volte le citazioni consistono nella rievocazione di nomi di entità o luoghi apparsi in altri testi. Ad esempio la divinità Tsathoggua, inventata da Clark Ashton Smith, viene citata in *The Whisperer in Darkness* di Lovecraft; gli Shoggoth, citati in *The Shadow over Innsmouth* e *The Thing on the Doorstep*, e presenti in *At the Mountains of Madness*; l'altopiano di Leng, citato per la prima volta da Lovecraft in *The Hound* (1922), appare anche in *Celephaïs* (1922), *The Whisperer in the Darkness* e nel racconto collaborativo *The Horror in the Museum*; la città degli Antichi di *At the Mountains of Madness* che appare brevemente in una delle visioni del protagonista di *The Dreams in the Witch-House*, e le città di Arkham, Kingsport e Innsmouth, inventate da Lovecraft, vengono citate in molti racconti o fungono da ambientazione, costruendo una geografia alternativa e oscure del New England; e poi altri nomi di creature e personaggi, come il ricorrente Nyarthlotep, Cthulhu, Azathoth, il verso «teke-lili» emesso dagli strani pinguini in *At the Mountains of Madness* e derivato direttamente da *Gordon Pym* di Poe, e ancora il Segno Giallo e Hastur mutuati da *The King in Yellow* di R. W. Chambers, che a sua volta citava alcuni racconti di Bierce. Altri elementi citati numerose volte e particolarmente importanti ai fini dell'intertestualità sono gli *pseudobiblia*, primo fra tutti il *Necronomicon*, inventato dallo stesso Lovecraft, insieme ad una sequela di altri testi ideati da lui o da scrittori con cui era in amicizia, quali il *Libro di Eibon* inventato da Smith, lo *Unaussprechlichen kulten* scritto dal fittizio Von Juntz e inventato da R. E. Howard, e ancora il *De vermibus Mysteriis* citato per la prima volta da Robert Bloch. Questi testi vengono riportati nei racconti attraverso citazioni dirette, che riportano passi inventati sul momento, e a volte

---

<sup>126</sup> Orlando descrive il soprannaturale di ignoranza sul «che cosa» soprattutto per termini stilistici, ad esempio trattando della «doppia reticenza» in *The Turn of the Screw* riguardo agli eventi accaduti ai bambini protagonisti: trattandosi di infanti e di morti, le descrizioni incorrono in tabù sociali e naturali, divenendo sempre più bloccate e, appunto, reticenti (cfr. F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., pp. 78-79). Nei racconti di Lovecraft sono riconoscibili meccanismi simili, basati sull'interconnessione tra più temi di cui si dovrebbe tacere, sia secondo dettami sociali (l'irrelevanza dell'esperienza umana) sia naturali (l'esistenza di entità soprannaturali, e simili).

compaiono all'interno di elenchi di altri libri che però esistono realmente – come accade ad esempio in *The Festival*<sup>127</sup>.

Questo sistema di citazioni, che nel circolo di autori vicini a Lovecraft raggiunse un'entità considerevole, aveva una doppia funzione: da un lato si trattava di un semplice gioco letterario, con lo scopo di omaggiare gli amici e gli altri scrittori che comparivano sui *pulp magazines*<sup>128</sup>; dall'altro questo espediente creava un'idea di verosimiglianza, con dei rimandi vari a concetti, luoghi e nomi esterni al testo e che potevano essere trovati all'infuori di esso, in un rimando continuo che approdava esclusivamente ad altre citazioni. Se nel modo *weird* è importante non interrompere la sospensione dell'incredulità, riferirsi a testi perduti o introvabili quali il *Necronomicon* presentandoli come appigli alla realtà all'interno della narrazione – al pari, cioè, di testi realmente esistenti e parimenti citati nel testo – contribuiva a creare un substrato verosimile con un effetto preciso sulla globalità della narrazione. La rottura immaginaria del paradigma di realtà veniva presentata come più vicina al lettore; facendo riferimento alla teoria di Orlando, si può dire che si ammetteva un credito maggiore al soprannaturale e alla sua irruzione nel reale.

In questo stesso sistema va inserita anche l'abitudine di Lovecraft a inserire descrizioni dettagliate di città reali, nonché riferimenti a fatti di cronaca reali<sup>129</sup> e di storia locale<sup>130</sup>. Più propriamente nel gioco letterario rientra l'uso a rappresentare personaggi ispirati a conoscenti, come nel caso di Robert Bloch, che appare come Robert Blake in *The Haunter of the Dark*. Meccanismi citazionistici analoghi peraltro apparivano anche nei racconti scritti in collaborazione: Lovecraft lavorava attivamente come revisore per altri scrittori, in taluni casi intervenendo così tanto sui testi da spingere critici contemporanei a ritenere alcuni racconti come opere integralmente attribuibili all'autore di Providence<sup>131</sup>; e che si trattasse di collaborazioni superficiali o approfondite, Lovecraft non perdeva l'occasione di inserire in testi altrui le proprie creazioni, libri o entità che fossero. Questa rifondazione della storia, della geografia e della cultura reali (le *weird geographies* teorizzate da Kneale) funzionava quindi come una sorta di epidemia citazionistica, che peraltro è in funzione ancora oggi, dal momento che i cosiddetti «miti di Cthulhu» continuano ad essere espansi da molti altri autori, che citano elementi vari, contribuendo alla costruzione di quello che è quasi un genere

---

<sup>127</sup> «Il vecchio mi indicò una sedia, un tavolo e un mucchio di libri, poi uscì dalla stanza. Io sedetti, vidi che i libri erano vecchi e ammuffiti dall'umidità e che i titoli comprendevano l'assurdo *Marvells of Science* del vecchio Morryster, il terribile *Saducismus Triumphatus* di Joseph Glanvill pubblicato nel 1681, la *Demonolatrea* di Remigio, stampata nel 1595 a Lione, e peggio di tutti l'irriferribile *Necronomicon* dell'arabo pazzo Abdul Alhazred, nella versione latina di Olaus Wormius a suo tempo messa all'indice» (H. P. Lovecraft, *La ricorrenza*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 251).

<sup>128</sup> Cfr. D. Nyikos, *The Lovecraft Circle and the "Weird Class": Against the Complacency of an Orthodox "Sun-Dweller*, in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., pp. 33-35.

<sup>129</sup> Ad esempio le alluvioni nel Vermont del 1927 citate ne *The Whisperer in Darkness*.

<sup>130</sup> La caccia alle streghe di Salem alla fine del 1600, citata in *The Dreams in the Witch House*.

<sup>131</sup> Come nel caso di *The Mound* (1930), scritto a partire da una breve indicazione di Z. Bishop. Cfr. G Lippi, *Nota a «K'n-yan»*, in H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, cit., p. 1519.

letterario a sé stante.

L'importanza della rete citazionistica deve farci riflettere anche sul valore della frammentarietà dei lavori lovecraftiani; senza questo appoggio continuo ad altri testi, essi avrebbero dovuto far affidamento ad altri espedienti per ricreare il senso di verosimiglianza e di straniamento necessari al modo *weird*. L'intero *corpus* lovecraftiano ha una tale coerenza da conferire all'opera un significato specifico nel suo insieme, un significato disperso in singoli brani letterari, e che tende verso un'unità incapace di completarsi. Il carattere definitivo è quello di un lavoro perpetuamente in itinere, sia nella forma (la grande quantità di racconti e la possibilità di espanderne il numero) sia nel tema, poiché al centro di essi sta l'incomprensibilità ricercata dal modo *weird*.

Questo senso di incompiutezza è tipicamente moderno, e può essere messo in relazione anche con una generica sfiducia nei confronti della letteratura.

Anche la scelta della forma breve ha un valore specifico, se osservata da un'ottica modernista. Lovecraft non scrisse mai dei romanzi alla stregua di altri scrittori della prima metà del 1900; i suoi testi più complessi rientrano più facilmente nella categoria del racconto lungo, e sono contraddistinti, nel caso di *At the Mountains of Madness* e *The Shadow out of Time*, da un'impulsione ragionativa e descrittiva che però non si risolve semplicemente nella delineazione di un mondo fantastico.

Quando descrive le società degli Antichi e della Grande Razza di Yith, infatti, Lovecraft ragiona sull'organizzazione sociale e politica contemporanea, procedendo con una rappresentazione in negativo; evidenziando la stranezza di alcune norme sociali delle creature aliene, intende indicare per converso l'arbitrarietà di alcune convenzioni umane, attraverso un processo di straniamento che è in qualche modo distante da quello osservato, nel resto della narrazione, a proposito del paradigma di realtà. Nell'analisi della storia, dell'architettura e dell'arte di mostri totalmente inventati, Lovecraft delinea i contorni della società contemporanea e delle sue storture; ragiona, tramite l'impossibile, su varianti possibili per l'umanità.

In *The Shadow out of Time* le creature che hanno "rapito" la mente del protagonista, e che dovrebbero perciò risultare repellenti e odiosi, sono organizzati secondo rigidi principi egualitari, hanno precise cerimonie religiose legate ai defunti, e in generale dimostrano «somialtanze con attitudini e istituzioni umane [...] più accentuate nei campi in cui erano in ballo elementi di pura astrazione o entravano in gioco i bisogni basilari e non specializzati comuni a tutte le forme di vita organica»<sup>132</sup>. Anche il sentimento di decadenza sociale può essere rappresentato tramite il soprannaturale, tanto che in *At the Mountains of Madness* gli alieni che hanno abitato l'Antartide nella preistoria, consci del degrado continuo della propria civiltà, «avevano anticipato la politica di Costantino il Grande, trasportando le migliori sculture della città di superficie in quella nuova: proprio come l'imperatore,

---

<sup>132</sup> H. P. Lovecraft, *L'ombra calata dal tempo*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 902.

in un analogo periodo di declino, aveva privato la Grecia e l'Asia delle opere più belle»<sup>133</sup>.

Non è un caso che queste riflessioni si dilunghino nei testi più estesi; non siamo esattamente nell'ambito del romanzo-saggio di stampo modernista, ma come nei casi di grandi opere coeve anche questi scritti mirano ad un rovesciamento negativo, frammentario e svuotante della società e del suo rapporto con l'individuo<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> H. P. Lovecraft, *Alle montagne della follia*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 737.

<sup>134</sup> Il concetto di «controforma» per la letteratura fantastica proposto da Bessiere, che risulta particolarmente utile in casi di definizione di società e mondi alternativi al nostro, per certi aspetti si potrebbe applicare a tutto il modernismo e ai suoi meccanismi «svuotanti».

### 3) Lovecraft nella società intellettuale

Per meglio comprendere la connessione tra il modernismo e l'opera di Lovecraft è indispensabile considerare la personalità letteraria dell'autore.

Principalmente, bisogna evidenziare che Lovecraft si poneva in netta antitesi nei confronti del modernismo stesso. Criticò in varie occasioni autori di spicco di questa corrente, soprattutto T. S. Eliot, arrivando a parodiare il poema *The Waste Land* con il satirico *Waste Paper*.

L'astio nei confronti di Eliot prende forma addirittura in un racconto, *The Case of Charles Dexter Ward*, nel quale la preghiera del protagonista Willett, stordito dagli orrori che ha appena scoperto, «degenerò in un guazzabuglio di libere associazioni degne della *Terra desolata* di Eliot». Dell'autore Lovecraft criticava soprattutto l'intento di voler mettere ordine, in qualche modo, al caos dell'esistenza:

«non riesco a concepire nessun'altra immagine del modello della vita o delle forze cosmiche che questa: un fosco guazzabuglio di punti raggruppati in spirali senza direzioni. Ma punti e curve reali sono così lontani dal poter rendere la totale informità del vuoto della vita e delle altre forze, che fanno venire in mente l'artificiosità dei distici di Pope a confronto della blanda e nebulosa realtà che tentano di ritrarre. Ragion per cui ritengo che gli sforzi del tuo amico Eliot siano lodevoli nelle intenzioni, ma futili fin quasi all'ironia. Poiché i concetti di vita e pensiero non sono che momentanee e capricciose invenzioni di qualche stupido, e poiché tutti i valori e relative negazioni sono ugualmente privi di senso nel caos infinito – dove il concetto stesso di valore è un incidente locale e passeggero – ne segue con certezza che *La terra desolata* non è più vicina a quella mitica entità che chiamiamo “verità” del *Saggio sull'uomo* o dell'*Imitazione di Cristo*.<sup>135</sup>

La lettera è del 1923, il racconto del '27, *The Waste Land* scritta tra il 1914 e il 1920. Il disprezzo nei confronti di Eliot durò quindi molti anni, ed è significativo per comprendere l'opinione di Lovecraft nei confronti del modernismo. Nonostante la sua opera sia accostabile in modo efficace a quella di Eliot<sup>136</sup>, Lovecraft volle discostarsene in modo netto, così come volle discostarsi da altri autori riconducibili al modernismo. Di Proust, che ammira per la rappresentazione del tempo, sostiene che appartenga ad una generica «tradizione classica» e non al modernismo, che ad essa viene posto in antitesi; e di Joyce, a proposito dell'*Ulysses*, scrive:

Io non ho letto l'*Ulysses*, perché gli estratti che ho visto mi hanno convinto che difficilmente meriterebbe il tempo e l'energia necessari. Senza dubbio è un importante punto di riferimento nella storia dell'espressione in prosa, ma a quanto vedo esso ha un significato teoretico piuttosto

---

<sup>135</sup> H. P. Lovecraft, *Lettere dall'altrove*, cit., p. 62.

<sup>136</sup> Cfr. N. R. Gayford, *The Artist as Antaeus: Lovecraft and Modernism*, in S. T. Joshi, D. Schultz (a cura di), *An Epicure in the Terrible*, cit., p. 275.

che un effettivo valore estetico. Rappresenta lo sviluppo intensivo [...] di un principio letterario che influenzerà grandemente la scrittura futura, ma che distrugge i propri stessi obiettivi [...] Eppure non esiste uno scrittore più potente o penetrante di Joyce quando egli non persegue la sua teoria a questi estremi esagerati.<sup>137</sup>

Questa avversione o ritrosia di Lovecraft nel riconoscere dei meriti oggettivi al modernismo sembra motivata proprio dalla tendenza alla dissoluzione che egli crede di ravvisare in tutto il modernismo, e specialmente in Joyce and Eliot.

In ultima analisi, però, la sua opera non si discosta da questo impianto autodistruttivo, ed è paradossale che indichi i farfugliamenti tipici dei suoi personaggi impazziti proprio facendo riferimento ad Eliot – poiché egli stesso era uso riportarli, come accade appunto in *The Case of Charles Dexter Ward*, e poiché essi avevano una funzione peculiare, insieme a tutto il sistema allusivo che abbiamo già visto, nella resa dell'indescrivibile.

La scrittura di Lovecraft, nei suoi passaggi più pregnanti, tende proprio ad annullare sé stessa e a rappresentare la propria insufficienza descrittiva (come abbiamo visto già con Harman); e questa caratteristica non è estranea al modernismo stesso, e alla sua pulsione per raggiungere il centro di un significato sempre più irraggiungibile.

Gli accostamenti al modernismo, quindi, non si risolvono in semplici affinità tematiche ma ineriscono il senso profondo dell'opera lovecraftiana e della sua forma. La maschera da tradizionalista non reggeva neanche sul piano del pensiero filosofico e politico; abbandonando le posizioni più conservatrici, negli anni '30 si avvicinò sempre più al socialismo e alla sinistra<sup>138</sup>. In quanto intellettuale in continuo aggiornamento e con una visione approfondita, lo stesso Lovecraft iniziò a deridere alcune posizioni eccessivamente rigide, pur rimanendo attaccato a valori tradizionali fissi, apprezzati non tanto nel loro stesso significato quanto più come sistema di riferimento in un universo casuale privo di scopo.

Eppure, proprio nel campo letterario cedette raramente ai compromessi con le redazioni di *pulp magazines* sulle quali si sentiva costretto a pubblicare; in più d'un'occasione rifiutò di applicare delle correzioni atte a rendere i testi più adatti (secondo i redattori) ai gusti del pubblico, e non volle inserire nei suoi racconti tutti i particolari più truculenti, da lui ritenuti volgari, tipici di alcuni testi pubblicati su quel tipo di riviste. Lovecraft giunse a sostenere che la scrittura sui *pulp magazines* potesse essere deleteria: «Finora miss Mm. È sfuggita a questa sorte, ma continuare a scrivere per gli attuali *pulp* probabilmente la rovinerà come ha rovinato Quinn, Hamilton & tutti gli altri. I direttori

---

<sup>137</sup> Lettera del 5 febbraio 1932 a J. Vernon Shea ([https://archive.org/stream/Lovecraft\\_Studies\\_18v08n01\\_1989-Spring\\_CosmicJukebox/Lovecraft\\_Studies\\_18v08n01\\_1989-Spring\\_CosmicJukebox\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/Lovecraft_Studies_18v08n01_1989-Spring_CosmicJukebox/Lovecraft_Studies_18v08n01_1989-Spring_CosmicJukebox_djvu.txt), consultato il 20/11/18). Traduzione nostra.

<sup>138</sup> H. P. Lovecraft, *Lettere dall'altrove*, cit., p. 340.

delle riviste incoraggeranno le sue peggiori tendenze – storie d’amore zuccherose, “azione” da due soldi - & scoraggeranno gli elementi più interessanti del suo lavoro»<sup>139</sup> . Eppure chiaramente Lovecraft teneva alle pubblicazioni. Il rifiuto di *At the Mountains of Madness* da parte di Wright, all’epoca direttore di *Weird Tales*, rappresentò per Lovecraft un grave colpo dal quale non si riprese mai totalmente, giungendo a ritenere terminata la propria carriera di autore<sup>140</sup> . La scrittura di narrativa non gli permise mai di mantenersi autonomamente, e fu costretto per quasi tutta la propria vita a svolgere lavori di revisione o da *ghost writer*. Più che appartenente ad una corrente letteraria, Lovecraft si sentì probabilmente parte di un circolo – quello costituito da amici, lettori e altri scrittori, quali Smith e Howard – di letterati che avevano più successo di lui in materia di pubblicazioni<sup>141</sup> . È dunque difficile paragonare la sua esperienza a quella di autori modernisti, i quali potevano riconoscersi in una corrente più o meno omogenea; Lovecraft era certo in accordo con molti suoi colleghi sulle qualità indispensabili per una buona storia *weird*, ma le sue scelte nei rapporti con l’editoria lo configuravano quasi come un *outsider*, sempre pronto a dispensare consigli ad autori emergenti ma ritroso a proporsi in un mercato che avvertiva come ostile e incapace di comprenderlo<sup>142</sup> . Va però riconosciuto che il senso di elitismo di cui Lovecraft si sentiva portavoce era condiviso anche da altri autori legati alla sfera dei *pulp magazines*<sup>143</sup> .

Questa opposizione nei confronti del sistema può essere ricondotta a due differenti situazioni. Principalmente si traduce in una rivisitazione dell’opposizione tra letteratura «alta» e «bassa», qui trasposta in un contesto che poteva già essere percepito come «basso» qual era quello della letteratura di consumo: Lovecraft riteneva che la letteratura del soprannaturale potesse raggiungere alte vette artistiche, e riteneva di dover mantenere (o tentare di farlo) uno standard alto, volto alla sperimentazione e lontano dal sensazionalismo.

Secondariamente, Lovecraft si sentiva contrapposto alla società nel suo insieme, a causa del proprio tradizionalismo prima e del proprio pensiero ultra-materialista dopo. E per quanto questo aspetto possa essere stato esagerato in alcune interpretazioni contemporanee, come quella di Houellebecq<sup>144</sup> –

---

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 310.

<sup>140</sup> Si veda la già citata lettera a E. Hoffman Price del febbraio 1936 (H. P. Lovecraft, *Lettere dall’altrove*, cit., pp. 327-328).

<sup>141</sup> Se effettivamente Smith e Howard ebbero un maggior numero di pubblicazioni su rivista, fu probabilmente grazie ad una maggiore predisposizione al compromesso nelle proprie creazioni. A proposito di Smith cfr. S. Connors, *Pegasus Unbridled. Clark Ashton Smith and the Ghettoization of the Fantastic*, in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., pp. 153-169.

<sup>142</sup> A proposito delle anise sociali di Lovecraft e dei loro riflessi sulla sua narrativa cfr. D. Nyikos, *The Lovecraft Circle and the “Weird Class” ...*, in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., pp. 38-39.

<sup>143</sup> Cfr. J. R. Carney, “*Something That. Swayed as if in Unison*”. *The Artistic Authenticity of Weird Tales in the Interwar Periodical Culture of Modernism* in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., pp. 3-14. Anche Smith dimostrò insofferenza verso la situazione contemporanea nell’ambito dei *pulp*; cfr. S. Connors, *Pegasus Unbridled...*, in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., p. 156.

<sup>144</sup> M. Houellebecq, *Contro il mondo, contro la vita*, Milano, Bompiani, 2001.

la cui lettura rischia talvolta di far apparire Lovecraft come un disadattato incapace di aderire alla realtà sociale – è innegabile che Lovecraft non si sentisse a proprio agio nell'epoca moderna. Il suo atteggiamento critico rientra pienamente in quello del pensiero modernista espresso ad esempio dai personaggi di romanzi quali *Ulysses* di Joyce o *À rebours* di Huysmans, individui in conflitto con la realtà<sup>145</sup> che condividono con Lovecraft un senso di «perdita del mondo» analogo a quello analizzato in *Modernism as Contermourning*; una elaborazione basata sulla riflessione a proposito del passato perduto, e su un'adesione rigida e senza compromessi ad un materialismo «cosmico», applicato ad ogni parte dell'universo, nel quale l'esperienza umana è un mero accidente. L'incapacità di ricondurre la propria esperienza letteraria ad un *unicum*, e il continuo scontro con norme commerciali avvertite come estranee, volgari e prive di significato, avvicinano forse Lovecraft più ad un personaggio modernista che ad un autore modernista; eppure la sua opera risente potentemente del contesto in cui egli visse e scrisse, e in essa, nonostante le radici ben affondate nel fantastico ottocentesco, è possibile individuare le tracce della modernità e le minacce della sua stessa distruzione.

---

<sup>145</sup> S. Ercolino, *Il romanzo-saggio*, Milano, Bompiani, 2015, p. 30.

## Capitolo 3 - Stefan Grabiński

### 1) Stefan Grabiński. Il *weird* nella psiche umana, nell'eros, nella tecnologia

L'opera di Stefan Grabiński rappresenta un esempio di reinvenzione di temi e stilemi tradizionali del fantastico Ottocentesco, e può essere inserita nel contesto di evoluzione stilistica della *weird fiction*<sup>1</sup>. Situata nel panorama letterario polacco di primo Novecento, nel mezzo di un riassetto successivo a grandi movimenti politici e a una produzione letteraria concentrata sul patriottismo, la scrittura di Grabiński venne certamente influenzata dalle tendenze coeve, principalmente dal neo-romanticismo avverso al positivismo<sup>2</sup>; quasi interamente dedicata alla rappresentazione del soprannaturale, la sua produzione avvicina pulsioni simboliste all'attenzione per un nuovo modo di concepire il pensiero, la prospettiva e la materia. La rappresentazione del soprannaturale che ne emerge è perciò di stampo fortemente modernista, e può essere accostata a quella rintracciabile nella coeva letteratura anglosassone<sup>3</sup>. Anche in Grabiński si può individuare un intento d'innovazione nei confronti dell'interpretazione del fantastico, in modo analogo a quanto abbiamo già visto in Lovecraft<sup>4</sup>: partendo dalle influenze del Decadentismo e del Simbolismo, l'autore polacco ha approfondito temi classici del fantastico tradizionale applicandoli al ribaltamento della prospettiva umana e ad una forte insistenza sulla debolezza dell'agenzia individuale; ricorrendo all'immagine del treno quale espressione massima della potenza tecnologica, una forza incontrollabile atta ad annichilire la stessa ragione che l'ha creata, lo scrittore ha delineato paesaggi alienanti e ostili, carichi di minaccia. Attraverso uno stile fortemente allusivo e teso a delineare i ripiegamenti della psiche

---

<sup>1</sup> I racconti di Grabiński vennero tradotti per la prima volta dal polacco in Italia, negli anni '20; nonostante questo primato, l'ambito italiano ha a lungo dimenticato questo scrittore, la cui opera sta vivendo una nuova riscoperta solo negli ultimi anni. In merito cfr. C. Salmeri, *La riscoperta di Stefan Grabiński. Traduzioni e ricezione dello scrittore in Italia*, in K. Gadomska, A. Loska (a cura di), *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft: Visions, Correspondences, Transitions*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017, pp. 161-175.

<sup>2</sup> Cfr. K. Gadomska, *La conception du métaphantastique de Stefan Grabiński, à l'exemple de L'Ombre de Baphomet*, in K. Gadomska, A. Loska (a cura di), *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft...*, cit., p. 120.

<sup>3</sup> Sebbene Grabiński conoscesse e apprezzasse Poe, non è certo che l'autore polacco conoscesse a sufficienza la lingua inglese per apprezzarlo in versione originale; perlomeno, così sostiene Wilczyński, cfr. M. Wilczyński, *Secret passage through Poe: The transatlantic affinities of H. P. Lovecraft and Stefan Grabiński*, in «Studia Anglica Posnaniensia» n. 44, 2008, p. 537. Nella novella *Namietnosc (L'appassionata)*, scritta nel 1927 ma pubblicata nell'omonima raccolta del 1930) si possono però individuare dei passi scritti, nel testo originale in polacco, in inglese.

<sup>4</sup> Sulle analogie tra l'opera di Lovecraft e quella di Grabiński torneremo più volte, con lo scopo di evidenziare come l'evoluzione dal fantastico tradizionale al *weird* abbia avuto caratteristiche comuni a prescindere dall'appartenenza ad un preciso contesto linguistico o geografico. Per le affinità tra Poe, Grabiński, Lovecraft e Ray cfr. K. Gadomska e A. Loska, *Preface*, in K. Gadomska, A. Loska (a cura di), *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft...*, cit., pp. 7-8. Su questo aspetto Marek Wilczyński ha proposto un'analisi della vicinanza tra Lovecraft e Grabiński basandosi sull'importanza per i due autori del racconto *The Tell-Tale Heart* di Poe; cfr. M. Wilczyński, *Secret passage through Poe*, cit., p. 536. Alcuni commentatori sono giunti a ritenere che le prime traduzioni dei racconti di Lovecraft in Polonia siano state condotte dallo stesso Grabiński: le traduzioni appaiono a firma di "Zalny", e "Zalny" era uno pseudonimo usato da Grabiński (cfr. K. Gadomska e A. Loska, *Preface*, in K. Gadomska, A. Loska (a cura di), *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft...*, cit., p. 7). Questa teoria non è però suffragata da prove, tanto più che non è possibile reperire queste teoriche traduzioni di racconti di Lovecraft in Polonia prima della morte di Grabiński.

nell'azione di comprendere e superare sé stessa, Grabiński propone delle riflessioni di stampo filosofico e psicologico, e che in alcuni racconti diverranno delle vere e proprie teorie sull'organizzazione esistenziale. Anche descrivendo il sentiero amoroso, molto presente nella sua produzione, l'autore dipinge un mondo fatto di relazioni sempre più distanti e incomprensibili, tra le quali l'individuo si muove sotto la spinta di energie che gli sono estranee o addirittura nemiche. Trattando l'opera di Grabiński si deve tener conto delle sue considerazioni teoriche, basate su una conoscenza approfondita dei meccanismi del fantastico e sulla consapevolezza della peculiarità del proprio modo di affrontare l'argomento del soprannaturale. Nello specifico, egli distingue tra un fantastico «esterno», e uno «interno», o «metafantastico»; il primo sarebbe stato incentrato su temi tipici del soprannaturale, quali i fantasmi, le rovine, i vampiri eccetera, mentre il secondo su concetti filosofici e psicologici immersi in contesti di realtà quotidiana e in grado di alterarla<sup>5</sup>. È chiaro l'intento di evolvere la propria narrativa rispetto al fantastico tradizionale.

Se si esclude *Dall'insolito. Nelle ombre della fede (Z wyjatkow. W pomrokach wiary, 1909)*, una raccolta di racconti autopubblicata sotto lo pseudonimo di "Stefan Zalny", la maggior parte della narrativa breve di Grabiński è stata pubblicata tra il 1918 e il 1922: le raccolte *Sulla collina delle rose (Na wzgorzu roz., 1918)*, *Il demone del movimento (Demon Ruchu, 1919, con una seconda edizione accresciuta nel 1922)*, *Il pellegrino folle (Szalony patnik, 1920)*, *Il libro del fuoco (Ksiega ognia, 1922)* e *Una storia strana (Niesamowita opowiesc, 1922)* esprimono le innovazioni e i temi preferiti dall'autore. Ad esse vanno aggiunti la raccolta *L'appassionata (Namietnosc, 1930)* e quattro romanzi: *La Salamandra (Salamandra, 1924)*, *L'ombra di Bafometto (Cien Bafometa, 1926)*, *Il monastero e il mare (Klasztor i morze, 1928)*, *L'isola di Itongo (Wyspa Itongo, 1936)*.

Sfruttando questa concentrazione cronologica nella produzione di narrativa breve, nell'analisi di quest'ultima procederemo favorendo un criterio tematico. Laddove necessario si evidenzieranno particolari evoluzioni formali sviluppatasi nel corso del tempo<sup>6</sup>.

### 1.1) Soprannaturale e eros

La narrativa di Grabiński insiste sulla profonda correlazione tra il tema erotico e quello del soprannaturale. Questa tendenza, che tra fine Ottocento e primo Novecento trovava in Europa ampia

---

<sup>5</sup> Cfr. K. Gadomska, *La conception du métaphantastique de Stefan Grabiński, à l'exemple de L'Ombre de Baphomet*, in K. Gadomska, A. Loska (a cura di), *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft...*, cit., pp. 121-122. Questa consapevolezza rappresenta un altro punto di contatto con Lovecraft, il quale, come si è visto in *Supernatural Horror in Literature*, escludeva dalla *weird fiction* la narrativa che si avvaleva di temi quale «il delitto misterioso, delle ossa insanguinate, o di una apparizione avvolta in un lenzuolo che trascina rumorose catene» (cr. H. P. Lovecraft, *L'orrore soprannaturale in letteratura in Teoria dell'orrore*, cit., p. 317). In merito cfr. M. Wilczyński, *Secret passage through Poe*, cit., p. 532.

<sup>6</sup> L'analisi è stata condotta su edizioni in italiano e in inglese dei racconti di Grabiński. Sono indicate eventuali traduzioni dall'inglese all'italiano.

rappresentazione <sup>7</sup>, sarà ricorrente in molti testi e rappresenta uno dei motori alla base della narrazione; essa è inoltre importante in antecedenti della letteratura fantastica in Polonia, quali il *Manoscritto ritrovato a Saragozza* (1805-1813) di Jan Potocki (nel quale la correlazione tra amore e morte è alla base della vicenda<sup>8</sup>).

L'amore istintivo per una donna, spesso semiconosciuta o appena intravista per strada, è la chiave che introduce i personaggi di Grabiński alla scoperta di spazi delimitati e oscuri, nei quali il mondo del possibile può essere ribaltato e alterato. Nei primi esempi la rappresentazione del soprannaturale è di stampo tradizionale, ma questo tema subirà nel corso del tempo uno sviluppo considerevole. Nel racconto *Na wzgorzu roz* (*La collina delle rose*, contenuto nell'omonima raccolta) il protagonista è alla ricerca di luoghi solitari e tranquilli per poter godere di bagni di sole, prescrittigli per motivi di salute; proprio durante uno di questi pigri momenti di rilassamento, presso un misterioso recinto di mattoni privo di ingresso, inizierà ad avvertire uno strano profumo mescolarsi a quello della moltitudine di fiore che invadono i prati circostanti. Al contempo si accorge, giorno per giorno, della presenza di qualcuno che lo fissa sporgendosi dall'interno del recinto; alla fine deciderà di penetrare all'interno del muro, scoprendovi una casa disabitata e rivivendo, in una sorta di visione fantasmatica, gli ultimi istanti di vita della donna che vi abitava. In un'alcova circondata da rose e mirto si trova nascosta, infine, la sorgente dell'odore che inizialmente non si riusciva a distinguere: era quello della decomposizione emanato dal corpo della donna, e che si univa a quello della natura rigogliosa. Questo racconto rievoca toni e atmosfere decadenti, ma raccoglie in sé alcuni degli spunti più caratteristici di testi successivi dedicati da Grabiński al rapporto tra impossibile ed erotismo. Principalmente vi si trova una lunga digressione tesa ad esprimere il carattere dell'odore irriconoscibile: il narratore tenta di delineare la qualità di un profumo che è dominante, pur non essendo facilmente distinguibile, e la cui preponderanza si manifesta nella capacità di unirsi a qualsiasi altro odore, mutandolo senza alterarlo del tutto.

Al quarto giorno, mescolato con l'usuale fragranza di erbe e rose, un altro profumo mi raggiunse. Vi assicuro che, fino alla risoluzione dell'enigma, non avevo alcun inizio su cose esso rappresentasse, così che con l'assistenza di una puramente formale e comune "funzione olfattiva", come mi piace chiamarla, insieme alle premesse razionali, non potei giungere ad una conclusione sulla sua origine. Potei solo dedurre che questo particolare profumo, il quale si era formato tra gli altri esistenti, doveva essere considerevolmente più forte e distinto, dato che nella situazione presente esso era soffocato e trasformato da altri odori,

---

<sup>7</sup> La correlazione tra sentimento amoroso e realtà soprannaturale era stata affrontata direttamente già in *Carmilla* (1872) di Sheridan Le Fanu, nonché – seppure in modo più figurato – in *Dracula* (1897) di Bram Stoker. Negli stessi anni di Grabiński, e sugli ultimi strascichi del Decandetismo, in Europa si deve ricordare *Alraune* (1911) di H. H. Ewers.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 533. Wilczyński indica come antecedente, nel fantastico polacco, anche l'opera di Józef Maksymilian Ossoliński.

raggiungendomi per caso attraverso la loro mutua interferenza. Nonostante i miei sforzi, non potei identificare questo profumo: mi era straniero e sconosciuto. Lo sentivo per la prima volta nella mia vita.<sup>9</sup>

La fragranza si lega in modo misterioso alle riflessioni protagonista - il quale è di per sé contraddistinto da un senso dell'olfatto molto sviluppato – quasi reagendo ai suoi tentativi di identificazione.

Il tono evocativo utilizzato per descrivere questo aroma sfuggente e indefinibile insiste sulle capacità della mente umana nel rapportarsi con la natura, e permette lo sviluppo di una tendenza psicologista cara a Grabiński, presente in molti racconti e tesa ad esporre delle teorie che vengono smentite o ribaltate dalla narrazione.

Nel caso de *La collina delle rose* il profumo è effettivamente dominante perché è quello della morte, qualità necessariamente propria a ogni essere vivente. La sua inconsistenza si riflette poi nell'episodio soprannaturale vero e proprio, durante il quale il protagonista rivive le ultime scene di vita della donna: anche qui il tono è estremamente allusivo e vago, e permette di ricostruire solo parzialmente la vicenda, incentrata forse su un assassinio da parte di un amante. Il fatto che ciò che è accaduto sia rimasto come imbrigliato nella materia e negli ambienti della casa è intimamente correlato ad un tema molto sfruttato da Grabiński: il primato del pensiero sulla materia, e la conseguente persistenza del passato nel tempo e nello spazio<sup>10</sup>. In questo caso, però, quest'idea funge da mera occasione per approfondire il rapporto istintivo tra il narratore e quello che è, sostanzialmente, lo spettro o proiezione di una amante deceduta.

Lei era così inusualmente bella che la presi per la personificazione della mia donna ideale, portata in questo modo speciale mentre mi trovavo nel mio stato simile alla trance. Diventai appassionatamente infatuato di lei e iniziai a vivere per quei brevi, brevi momenti nei quali lei appariva alla vista. Finché un giorno – il quarto da quando si era rivelata – osservai con sgomento un enigmatico cambiamento sul suo volto angelico. Una certa macchia, scura come l'abisso, era fiorito sulla sua guancia destra. Il giorno seguente esso si era espanso crudelmente andando ad abbracciare la sua fronte. La macchia era simile a quelle che si possono vedere sulla luna in una notte luminosa: comunicava desolazione e freddo.<sup>11</sup>

L'ambiguità domina anche i passi finali, nei quali il protagonista scambia il cadavere della donna per una persona ancora in vita:

Incorniciato nel mirto si intravedeva il profilo del torso e della testa di una donna. I capelli corvini erano intrecciati in un nodo alla greca; il collo era avvolto nell'alto colletto di un vestito bianco di cashmere, *a la Mary Stuart*. Dalla mia posizione non riuscivo a vedere il suo volto, poiché era voltato nella direzione

---

<sup>9</sup> S. Grabiński, *On the Hill of Roses*, in *On the Hill of Roses*, Hieroglyphic Press, 2012, pos. 46. Traduzione nostra.

<sup>10</sup> Sulla predominanza del pensiero sulla materia cfr. K. Gadomska, *La conception du métaphantastique de Stefan Grabiński, à l'exemple de L'Ombre de Baphomet*, in K. Gadomska, A. Loska (a cura di), *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft...*, cit., pp. 126-130. Il tema verrà affrontato ulteriormente più avanti.

<sup>11</sup> S. Grabiński, *On the Hill of Roses*, in *On the Hill of Roses*, cit., pos. 79. Traduzione nostra.

opposta alla mia. La gentile inclinazione all'indietro del suo girovita affusolato le conferiva l'aspetto di qualcuno impegnato in qualche tipo di sogno squisito, nel quale ella stava guardando lontano, contemplando quietamente il Sud.<sup>12</sup>

La pulsione erotica si mescola perciò a quella di morte, sullo sfondo di un contesto soprannaturale: l'ambivalenza del giardino racchiuso dal recinto, consistente in una combinazione tra *locus amoenus* e *locus horribilis*, è rispecchiata dall'attrazione mista a repulsione per la sconosciuta figura, anch'essa al contempo trapassata e viva nel suo ripetere incessantemente le proprie ultime ore. Un rappresentazione simile di amante legata alla morte è presente in *Il villaggio nero* (*Czarna wòlka*, 1924), anch'esso focalizzato su un «luogo altro» dalle caratteristiche soprannaturali ma dai toni maggiormente *weird*. Mentre riposa in casa propria, il protagonista si ritrova trasportato senza spiegazione in una regione oscura e soffocante, nei pressi di un villaggio ricoperto di catrame nero; qui incontrerà una donna affascinante, Mafra, la quale gli offrirà rifugio nella sua lussuosa abitazione, quasi un'oasi rispetto all'inquietante borgo. Nel mezzo d'un rapporto amoroso, ella dirà al protagonista d'essere la «figlia del re dei lebbrosi» e di averlo ormai contagiato, mostrandogli una piaga sul proprio petto; egli per tutta risposta la accoltellerà, fuggendo poi dall'edificio e trovandosi incredibilmente di nuovo nel proprio studio. La possibilità che l'esperienza sia stata soltanto onirica è fugata dalla presenza del pugnale usato dal protagonista, e che egli ha portato con sé dal villaggio nero; cercando aiuto nei medici e negli psichiatri, egli si scopre addosso un segno tipico della lebbra. Il racconto sembrerebbe rientrare nell'ambito del fantastico tradizionale: è presente l'oggetto mediatore<sup>13</sup>, nello specifico il coltello che conferma la realtà del villaggio nero, e anche il segno della lebbra che il protagonista si scopre sul petto assolve una simile funzione di conferma del soprannaturale.

È evidente però che il racconto di Grabiński tende a superare il canone del fantastico. Principalmente il villaggio stesso è definito come un luogo alieno, inadatto all'uomo: i soli esseri che lo abitano, a parte Mafra, sono persone incappucciate, silenziose e munite dei sonagli di legno che servivano un tempo a identificare i lebbrosi, e strani volatili simili ad avvoltoi.

Era una specie di villaggio o di sobborgo, non più di venti abitazioni. Sembrava avvolto in una cerchia d'incredibile silenzio. Una sola unica via saliva stretta fra le case, non c'era anima viva. Le costruzioni seguivano una linea singolare, poste in fila come un verme che si arrotoli; ei nella parte bassa del villaggio, disposte a spirale attorno a un lago d'acciaio scintillante, mentre le altre si snodavano in una doppia schiera a nord verso la parte superiore.

Le case stesse davano una sgradevolissima impressione. Sulle loro carcasse angolari, le mura intonacate a calce grigio-sporco, i tetti erano neri, incatramati. Le piastre rettangolari delle tegole, saldate una sull'altra

---

<sup>12</sup> *Ivi*, pos. 185-194. Traduzione nostra.

<sup>13</sup> Cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 81-82.

come nel carapace di una tartaruga, qua e là rappezzate con miseri, vetusti stracci anch'essi imbevuti di catrame e vecchie lastre contorte di lamiera. Il colore di quegli edifici tetri, con le porte sbarrate e con le assi inchiodate alle finestre, andava a fondersi con la nerezza del terreno in uno strano e funebre paesaggio. [...] Lo sterile terreno, soffocato dalla nera e secca polvere, non poteva dare frutti. Solo sul lago crescevano macchie di arbusti dai frutti rossi come le mele del paradiso, che dai rami curvi si specchiavano sull'acqua in un riflesso di sorrisi insanguinati. Tesi la mano a cogliere uno di quei pomi. Si sgretolò tra le mie dita vuoto come la vescica di un fungo, marcio e putrido...<sup>14</sup>

La descrizione di questo luogo così straniante si accorda al modo con il quale il protagonista lo raggiunge: egli vi si ritrova senza spiegazione e senza ragione. Fermandoci a questi due soli dati – la stranezza del villaggio e l'accedevi repentino e immotivato – si potrebbe stabilire un parallelo con la narrazione di stampo surreale, nella quale il soprannaturale accade venendo poi accettato; il narratore, in effetti, non è troppo titubante davanti agli inviti di Mafra e anzi approfitta subito della situazione, giacendo con lei.

La questione è resa però più complessa da quello che accade dopo: assistiamo infatti ad un ritorno alla realtà e ad un disperato quanto infruttuoso tentativo di capire che cosa sia accaduto. Ma nulla è possibile comprendere; i vaghi riferimenti al mondo orientale e il fatto che il protagonista avesse letto una pagina di enciclopedia sulla cultura araba sono dettagli insufficienti a tracciare una mappa precisa degli eventi. Il soprannaturale ha fatto irruzione nella vita del protagonista, e non si è ritirato come accade nel fantastico tradizionale: ha lasciato un'infestazione mentale, nell'ossessione di capire ciò che è avvenuto, e fisica, nella forma della lebbra.

Su questa impalcatura allusiva, che evidenzia l'impossibilità – del tutto *weird* – di comprendere i fatti e che delinea un soprannaturale inquietante e alienante, si colloca la pulsione erotica espressa da Mafra.

Era incantevole come un'odalisca, e prodiga altrettanto di carezze. La sua eloquenza era fiorita come un tappeto d'Oriente, ricca di metafore e d'iperboli poetiche, era inebriante della fragranza di parole rare, uniche, meravigliosamente combinate. Il suo corpo saldo e giovane, davanti ai miei occhi coperto appena dalle leggera, trasparente garza del suo peplo, emanava un profumo d'oli esotici che mi turbava i sensi nella promessa di piaceri ancora ignoti.<sup>15</sup>

Mafra, connotata con tratti orientali e perciò cari al fantastico tradizionale poiché «esotici», si rivela in effetti aggressiva mordendo il protagonista per contagiarlo, durante l'abbraccio amoroso: «Sono marchiata anch'io! ma ora sei dei nostri», aggiunse con un sorriso di vendetta. «Anche tu ci appartieni. Il bacio di Magra ti ha unito a noi per sempre!».<sup>16</sup> Egli poi reagisce uccidendola, ma ormai il contatto

---

<sup>14</sup> S. Grabiński, *Il villaggio nero*, in S. Grabiński, *Il villaggio nero*, Milano, trad. di A. Bonazzi, Edizioni Hypnos, 2012, pp. 123-124.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 130.

epidemico con il soprannaturale è avvenuto.

È impossibile immaginare cosa sarebbe accaduto al protagonista se non si fosse attardato presso la casa della donna; forse la traslazione al villaggio nero era finalizzata all'incontro con lei, o forse Mafra rappresentava soltanto un'ulteriore pericolo all'interno di un universo bizzarro e pericoloso. Fatto sta che la spinta sessuale del protagonista lo condanna all'infezione e alla pazzia, in un incrocio tra amore e morte ancora più estremo che in *La collina delle rose*. Bisogna sottolineare che i segni della lebbra appaiono sul petto sia a Mafra che al protagonista, e sempre sul petto egli le aveva piantato il pugnale<sup>17</sup>; i corpi si sovrappongono, e l'unione carnale sembra fungere da tramite per una confusione tra gli amanti, oltre che tra i piani di esistenza – quello del mondo reale e quello del mondo soprannaturale.

Anche in *L'amante di Zamota (Kochanka Szamoty, 1922)* l'identificazione tra amante e amata è rappresentata in modo approfondito. Il protagonista riceve una lettera da Jadwiga Kalergis, una dama dai gusti capricciosi che lo aveva ignorato per lungo tempo e che ora ha deciso di riceverlo a casa sua. Nel racconto, in forma di diario, apprendiamo dei primi incontri tra i due, che finiscono sempre in rapporti amorosi svolti rigorosamente al buio. Ma Jadwiga è sempre più sfuggente e misteriosa, sottraendosi sempre di più alla vista mentre le sue stessa membra sembrano mutare; inoltre, una notte il protagonista la punge con uno spillone, sentendo però egli stesso il dolore sul proprio corpo. Infine, durante l'ultima notte insieme, scopre che Jadwiga si è trasformata, perdendo una forma completamente umana; dopo esser fuggito via, il narratore apprende che la casa degli incontri erotici è in realtà disabitata da tempo, e che Jadwiga è morta da due anni. La pulsione sessuale che spinge il protagonista in modo così incontrollato è rivestita di significati ambigui: come già ne *Il villaggio nero*, sebbene in modo più esplicito, la ferita inflitta all'amata viene scoperta sul corpo dell'amante, che soffre e grida di dolore al posto di Jadwiga.

Ma il tratto più disturbante consiste nell'alterabilità del corpo della donna: dopo i primi incontri, e man mano che la passione consuma il protagonista, ella si fa sempre più capricciosa, esigendo che i due si vedano in ambienti dalle luci sempre più basse<sup>18</sup>; al contempo, il suo corpo si fa sempre più impalpabile, inafferrabile:

D'altra parte, osservo da un po' nelle sue forme un che di veramente unico, qualcosa che potrei grosso modo definire come "inafferrabilità". Che siano le bianche cortine in cui con tanta cura si ravvolge, o sia dovuto all'illuminazione così fioca, la sua figura sfugge a momenti alla mia vista. Da qui sorgono, a tratti, illusioni ottiche curiose e sorprendenti. A volte la vedo sdoppiarsi, altre ancora la vedo farsi più piccola, per quanto suoni ridicolo, come alla distanza. Proprio come nella "danza dei sette veli", o alla maniera di un quadro cubista. Talvolta mi appare come una statua scolpita solo in parte, un misterioso emergere di

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 130.

<sup>18</sup> S. Grabiński, *L'amante di Szamota*, in S. Grabiński, *Il villaggio nero*, cit., p. 178.

forme, come da un progetto incompiuto.

E questa “inafferrabilità” pure si estende al tatto. Soprattutto per la parte superiore del suo corpo. Già un paio di volte ho trovato che, spiacevole sorpresa, le sue spalle e i seni finora così fermi e vigorosi hanno perso adesso consistenza. Alla pressione del mio tocco la sua veste cedeva internamente, più non sentivo la resistenza del suo corpo, prima elastico e sodo.<sup>19</sup>

Alla fine il protagonista vede la donna come «un corpo senza seno, senza braccia, senza testa»<sup>20</sup>, quasi una concretizzazione dell’impulso sessuale primordiale puro. La visione causa orrore al protagonista, il quale ha trascorso diverse notti con quella donna che si faceva sempre meno persona e sempre più esclusivamente corpo. L’interpretazione del testo non dovrebbe però tendere verso una lettura in senso surreale, poiché il protagonista reagisce in maniera verosimile alla scoperta finale; inoltre le varie lettere spedite da Jadwiga all’amante funzionerebbero da “oggetto mediatore”, come abbiamo già visto nel caso de *Il villaggio nero*<sup>21</sup>. Il fatto che egli continui ad indulgere nella strana relazione, nonostante le percezioni visive e tattili che si fanno via via più alterate e inquietanti, evidenzia come la stessa spinta sessuale si rivesta di connotati disturbanti, perché in grado di muovere l’uomo anche in un contesto alienante e pericoloso come quello soprannaturale, salvo essere alla fine sorpassata dall’orrore. Una situazione analoga si verificherà, come vedremo, in *Proiezioni*. La natura cangiante di Jadwiga è riferibile all’indescrivibilità e inafferrabilità tipiche della *weird fiction*. L’esplicito richiamo al cubismo per descrivere le fattezze della donna permettono di applicare, almeno in parte, l’interpretazione dell’opera lovecraftiana da parte di Harman, il quale come abbiamo visto in precedenza tratta proprio di «cubismo» per descrivere la mutevolezza delle creature rappresentate da Lovecraft<sup>22</sup>. Inoltre il senso di errore percepito dal protagonista alla vista sempre più turbata di Jadwiga può essere letto alla luce del senso di «wrongness» definito da Fisher a proposito del *weird*<sup>23</sup>.

In termini stilistici questo racconto di Grabiński fa forse meno affidamento su meccanismi allusivi, tranne proprio che nella reticenza nel descrivere la forma finale di Jadwiga, delineata per *ciò che le manca*, per ciò che non è:

Per la prima volta da quando ci eravamo conosciuti, sentivo la sua voce. Il suo sussurro, in effetti. A tentoni, mi sono avvicinato al letto. Il mormorio si era spento e non si ripeteva. Non le vedo il viso, il buio era pressoché completo; solo qualche indistinto chiarore si avvertiva. Probabilmente lei era già spogliata. Ho tesole mie mani, in cerca delle sue per incontrarne invece i fianchi nudi. [...] All’improvviso mi è venuto

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 179

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 182

<sup>21</sup> Sul fatto che il racconto vada interpretato nell’ambito del soprannaturale e del “fantasmatico”, cfr. K. Kłosińska, *Stefana Grabińskiego „Kochanka Szamoty”, czyli o tym, jak mężczyzna rodzi kobietę*, in *Fantazmaty. Grabiński – Prus – Zapolska*, Wydawnictwo UŚ, Katowice, 2004, pp. 13-57.

<sup>22</sup> G. Harman, *Weird Realism*, cit., p. 234.

<sup>23</sup> M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 15.

in mente che lì accanto, sul muro c'era un interruttore elettrico. Rialzandomi sul letto, ne ho trovato e girato la manopola. La luce si è diffusa nella stanza. Ho veduto e spinto da un terrore senza limiti sono balzato via dal letto...

Davanti a me, fra un intrico di raso e pizi, giaceva in spudorato abbandono a ventre nudo il corpo di una donna. Un corpo senza seno, senza braccia, senza testa...<sup>24</sup>

La totale mancanza di spiegazione riguardo a ciò che è accaduto nella narrazione ricrea la situazione di sospensione e di incertezza tipica del *weird*, senza gli appigli all'immaginario resi possibili dal fantastico tradizionale. L'unico riferimento è la citazione dalla *Genesi*, posto come epigrafe al testo,<sup>25</sup> che però non pone certo la vicenda su uno sfondo religioso quanto, piuttosto, di immutabile destino. Può essere utile interpretare il testo come un'allegoria della pulsione erotica estrema, e supporre che Jadwiga sia sostanzialmente lo spettro del desiderio represso del protagonista, il quale peraltro ferisce fisicamente sé stesso quando cerca di ferire la donna. Questa lettura sarebbe anche suffragata dalla natura sempre più «argillosa»<sup>26</sup> della donna, che va perdendo i connotati precisi dati da un desiderio idealizzante, riducendosi sempre di più a mera «cosa». Questo tipo di analisi non deve però mettere da parte il valore del soprannaturale in sé all'interno del racconto: Jadwiga è una presenza che non esiste solo per il protagonista<sup>27</sup>, non è relegata alla sua mente. Ella possiede evidentemente un'intenzionalità (data dal fatto che chiede di non essere vista, e che talvolta sparisce dalla circolazione, anche solo per aumentare il desiderio) in grado di annichilire quella del protagonista. Lo spostamento dell'agenzia rispetto all'individuo è un tratto definito come *erie* da Fisher, e che come abbiamo visto in precedenza si può considerare parte della *weird fiction* nella sua interezza<sup>28</sup>. La figura della *femme fatale* estremizzata in essere vampirizzante è alla base del racconto *A casa di Sara* (*W Domu Sary*, 1922). La narrazione si apre sulla malattia di Kazimierz Stosławski, un amico del protagonista, totalmente ossessionato da una donna, Sara Braga, in un modo addirittura innaturale e pericoloso; indagando sulla donna dell'amico, il narratore scopre infine l'influenza nefasta che ella è in grado di esercitare, come una vampira.

---

<sup>24</sup> S. Grabiński, *L'amante di Szamota*, in S. Grabiński, *Il villaggio nero*, cit., pp. 181-182.

<sup>25</sup> Si tratta di *Genesi* 2:22-24: «E L'Eterno Iddio, con la costola che avea tolta all'uomo, formò una donna e la menò all'uomo. E l'uomo disse: "Questa, finalmente, è ossa delle mie ossa e carne della mia carne. Ella sarà chiamata donna perché è stata tratta dall'uomo." Perciò l'uomo lascerà suo padre e sua madre e si unirà alla sua moglie, e saranno una stessa carne». La citazione ha in sé l'idea che sta alla base del racconto di Grabiński, che l'autore ha voluto evidentemente sviluppare separandola dal contesto biblico.

<sup>26</sup> Il tema dell'«argillosità» viene interpretato da Mariagrazia Pelaia come rievocazione del concetto di Grande Madre preistorica; cfr. M. Pelaia, *Demoni del moto, talpe di galleria, donne lunari: il ritorno della magia organicista attraverso l'universo meccanico ferroviario di Stefan Grabiński? Appunti a margine di una traduzione in lingua italiana*, in K. Gadowska, A. Loska (a cura di), *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft...*, cit., pp. 151-153. Tuttavia l'immagine della carne come argilla sembra più facilmente collegabile, oltre che alla vicenda biblica già ricordata, ad una generale tendenza modernista alla descrizione della confusione e dell'alterazione dell'individualità.

<sup>27</sup> L'interpretazione della vicenda come delirio mentale del protagonista sarebbe stata proposta, secondo Mariagrazia Pelaia, da Stanislaw Lem, sulla base di un episodio occorso al poeta polacco Nordwin, molto caro a Grabiński; cfr. M. Pelaia, *Demoni del moto, talpe di galleria, donne lunari*, cit., p. 152.

<sup>28</sup> Come abbiamo visto nel capitolo 1.

Il personaggio di Sara Braga conserva alcune caratteristiche tipiche dal fantastico tradizionale, quali i tratti esotici del personaggio inquietante: il nome di Sara è ebraico, i suoi antenati sono nobili di Castiglia unitisi a sangue germanico, «il che ne fa una particolare congiunzione di ascendenze»<sup>29</sup>. Sara si dice trentenne, e pur non usando cosmetici sembra sempre giovane, sebbene alcune voci sostengano che sia in realtà molto più vecchia<sup>30</sup>, ammantando di mistero la sua figura. Ma ciò che muove la narrazione è la particolare influenza che Sara riesce ad esercitare sullo sfortunato Kazimierz:

Un bel giorno incontri una donna eccezionale, la personificazione del sesso, e da allora, dalla prima volta con lei, ti è impossibile lasciarla. Tu la detesti, vorresti liberarti dalle sue catene ma gli sforzi sono vani. Sei totalmente ossessionato dalla sua femminilità, il tuo orizzonte mentale si racchiude entro i limiti esclusivi del suo corpo, delle sue forme, del suo tocco, dello sguardo. Il rapporto fisico con lei diventa una forma di esistenza. La donna si trasforma in un idolo maligno, odioso eppure sempre allettante, a cui devi soccombere [...] è come una sorta di suggestione ipnotica che si protrae in stato di veglia. Non riesco a pensare ad altro oltre che a lei e, cosa peggiore, a far l'amore con lei, con tutti i dettagli correlati. La sento imporsi su di me, contro la mia volontà e anche contro il mio impulso naturale.<sup>31</sup>

Oltre a rappresentare un esempio della tendenza stilistica di Grabiński, che come abbiamo già detto predilige l'analisi di teorie e speculazioni su possibilità legate alla mente, al caso e all'istinto, questo passo permette di tracciare un parallelo con la classica figura del vampiro cara alla letteratura del fantastico tradizionale. Esempi diretti sono rappresentati dalle mogli del vampiro in *Dracula*, nonché dal personaggio principale di *Carmilla* di Le Fanu; eppure la Sara di Grabiński presenta affinità anche con l'inquietante Asenath Waite di *La cosa sulla soglia*, nello specifico nella capacità – indiretta in Lovecraft, diretta in Grabiński – di trasformare l'uomo in una creatura informe<sup>32</sup>.

Inoltre, come anche in *Il villaggio nero*, il singolo contatto con la donna è sufficiente a dannare eternamente l'uomo<sup>33</sup>. In ciò non si deve però leggere una riproposizione della rielaborazione, tipica della letteratura fantastica, del tabù del sesso, quale è ad esempio chiaramente individuabile in *Dracula*<sup>34</sup>. I racconti di Grabiński incentrati sul tema passionale non intendono ammonire sulla necessità di tenere a freno agli istinti, quanto piuttosto analizzare le possibilità delle ossessioni estremizzate, le correlazioni tra l'oppressione mentale totale e la materia fisica; si reinterpreta il sesso come forza trascinate e trasformante, in grado di condurre oltre i limiti del comprensibile, «qualcosa

---

<sup>29</sup> S. Grabiński, *A casa di Sara*, in S. Grabiński, *Il villaggio nero*, cit., p. 192.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 188-189.

<sup>32</sup> Nel racconto di Lovecraft, infatti, la donna trasferisce la propria personalità nel corpo del compagno, per poi tentare di ucciderlo sfigurandolo.

<sup>33</sup> «"Sbagli anche qui. Sento...anzi, so per certo che se mi fossi astenuto da ogni contatto intimo con lei, non mi troverei oggi in queste condizioni. Ci crederesti che il suo è stato un vero e proprio atto di seduzione?"» (*Ivi*, p. 189).

<sup>34</sup> Cfr. D. Punter, *Storia della letteratura del terrore*, cit, pp. 235-236.

che i nostri psichiatri non hanno neppure mai sognato»<sup>35</sup>. Ancora una volta il centro della narrazione è ricondotto alla mancanza d'agenzia, della quale Kazimierz si rende a malapena conto: «ma appena dopo la fatale intimità, mi sono reso conto che mi dominava interamente, che ero diventato un giocattolo nelle mani di una donna demoniaca. Sapeva che fin dal primo amplesso ero già divenuto sua preda, e non mi avrebbe più lasciato andare»<sup>36</sup>. Kazimierz viene prima ridotto all'incapacità di comprendere il senso dello spazio e del tempo, perdendo la concezione della realtà:

Ben presto mi accorsi che non si rendeva più conto delle cose, che aveva perso quasi totalmente la nozione del tempo e dello spazio. La prospettiva, la tridimensionalità dei solidi e quant'altro del genere cessavano di esistere per lui, il tutto appiattito su un'unica e astratta dimensione. Gli eventi prendevano drammaticamente forma dal passato fin dal momento attuale, deflagrando oltre a illuminare l'enigmatico futuro, manifestandosi evidentemente in uno stesso istante come qualcosa di del tutto equivalente. Irrimediabilmente compromessa era poi la percezione della materialità d'ogni cosa, lasciando luogo a una paradossale indistinzione.<sup>37</sup>

Grabiński, oltre a descrivere l'aspetto sempre più deperito - come prosciugato da Sara Braga - di Kazimierz, insiste sulla sua perdita di senso del mondo, per delineare la potenza e l'alterità del soprannaturale che influisce sul personaggio.

In effetti, l'atto perpetrato dalla diabolica Sara non è un semplice furto di energie. Anche qui si trova la confusione tra amante e amata, dato che il protagonista osserva una somiglianza tra Sara e tutti gli uomini che hanno a che fare con lei, e di cui lei tiene dei ritratti in casa<sup>38</sup>. La somiglianza è dovuta al fatto che lei ne sta assorbendo le forze, analogamente a quanto accade in *La cosa sulla soglia* di Lovecraft: là un ente soprannaturale si trasferisce di persona in persona e ha forma di donna al tempo della narrazione, qui Sara assorbe di volta in volta le energie di un uomo diverso. Ulteriori tratti *weird* consistono nel fatto che ella, come scopre il protagonista, è in realtà un essere molto antico, forse risalente a tempi biblici<sup>39</sup>, nonché nella tremenda fine cui va incontro Kazimierz, ridotto infine ad una sorta gelatina informe non dissimile da quelle spesso descritte da Lovecraft:

Su una sedia nel mezzo della camera, vidi una figura umana, gelatinosa. I tratti somatici, sfumati, simili a quello di Stosławski. Ed era del tutto trasparente: attraverso di essa potevo vedere chiaramente i mobili e

---

<sup>35</sup> S. Grabiński, *A casa di Sara*, in S. Grabiński, *Il villaggio nero*, cit., p. 192.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 190.

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 195-196.

<sup>38</sup> «Mi sedetti, la mente ancora assorta nel mistero di quei volti maschili, ognuno dei quali rassomigliava a Sara nei dipinti, pur senza alcun tratto in comune uno con l'altro» (*Ivi*, p. 203).

<sup>39</sup> Il protagonista le recita dei passi dal *Primo Libro dei Re* e dal *Libro di Tobia*, nei quali si parla di una ragazza coinvolta nelle leggende d'Israele, causando in Sara una grande agitazione (*Ivi*, pp. 214-215). Abbiamo già visto riferimenti biblici analoghi nell'epigrafe di *L'amante di Zsamota*. Si può sottolineare che una figura di *femme fatale* soprannaturale, e che si svela in realtà un essere antichissimo, è al centro di *The Lair of the White Worm* (1911) di Stoker. Singolarmente, tanto nel racconto di Grabiński quanto nel romanzo di Stoker, i protagonisti combattono «battaglie di personalità» attraverso gli sguardi, un'idea che trova le sue radici nelle convinzioni sullo spiritismo e sul magnetismo in voga a inizio Novecento (cfr. *Ivi*, p. 198).

gli oggetti della stanza...

Incapace di credere ai miei occhi, lo toccai, trovando invece un qualcosa di cedevole e molliccio, come un liquido denso. Di scatto mi ritrassi con le dita umide d'una sostanza viscida, inconsistente e appiccicosa come gelatina, che dalla mano gocciolava giù sul pavimento.

La forme ondeggiò improvvisamente, la consistenza mucosa delle sue strane fattezze incominciò a incresparsi, tremando, per poi cadere a pezzi. Dalla massa traslucida presero a esalare nastri nebulosi, formando anelli che come fumo si alzavano nell'aria, restandovi sospesi qualche istante prima di dissolversi, chissà come, nel nulla.<sup>40</sup>

Kazimierz è stato del tutto annullato nella sua capacità di agire e, infine, di esistere; il protagonista riesce invece a sottrarsi a quel destino, affermando la propria agenzia attraverso il *rifiuto* della donna. In *L'appassionata* (1927) ritroviamo ancora il legame tra una figura femminile e il soprannaturale, seppure alterato nei suoi rapporti. La vicenda ruota attorno ad un turista polacco che, a Venezia, incontra una seducente vedova spagnola, Inez, con la quale inizierà un relazione amorosa. Alla fine la donna, che aveva delle responsabilità nella morte del marito, verrà uccisa dalla mano di Gina Vamparone, una veneziana impazzita dopo una delusione amorosa e che fungerà da strumento per l'operarsi della vendetta soprannaturale. Il testo è legato al fantastico tradizionale, con una serie di allusioni dirette all'intervento del marito defunto nella vicenda; inoltre Gina incarna un diverso tipo di legame tra soprannaturale e personaggio, meno intenso rispetto a quello dei racconti che abbiamo analizzato e più facilmente riconducibile a «classiche» *ghost stories*. Nonostante ciò, *L'appassionata* mette ancora al suo centro la soppressione della volontà individuale, dal momento che Gina agisce meccanicamente, come trasportata da una forza a lei estranea e insondabile. Il legame tra soprannaturale e rapporto erotico nei racconti di Grabiński non è, però, necessariamente teso a rivestire la donna di connotazioni negative.

In *Przypadek* (*Un caso*, 1930) la relazione clandestina tra il protagonista e l'amante, una viaggiatrice incontrata per caso su un treno, sarà effettivamente causa di morte prematura pur senza che la donna possieda caratteri inquietanti. Il soprannaturale si manifesta invece nell'influenza del marito di lei, il quale pure inconsapevolmente – senza neanche essere sicuro che vi sia un tradimento – è talmente preoccupato e ossessionato da traslare sé stesso, facendo sì che i due amanti riconoscano lui nei volti di altri viaggiatori del treno. Le apparizioni del marito, quasi delle manifestazioni di uno spettro ancora vivente, incuriosiranno il protagonista, che durante un incontro fortuito sul treno con il rivale – il quale non sa di stare parlando con l'amante della moglie - gli esporrà una propria teoria sulla proiezione del desiderio:

---

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 208.

«Si può suscitare in qualcuno un presentimento oscuro e indefinito di qualcosa che lo insidia, altrimenti, se il mezzo non è efficace, evocare *una momentanea apparizione oppure una specie di visione fugace per mezzo di una terza persona*».

«Non capisco».

«Si può applicare la propria maschera per un attimo su un volto estraneo e in questo modo apparire a qualcuno di cui ci importa molto».

Il rivale impallidì in modo spettrale.

«È possibile una cosa del genere?», bisbigliò sfregando con la mano la fronte tremante.

«Ne sono certo» assicurò Zabrzieski. «Infatti l'intero processo può avvenire in modo del tutto inconsapevole; l'investigatore psichico può restare ignaro della sua ricerca. Nondimeno, ha raggiunto lo scopo: avvertire, minacciare o spaventare».

Luniński affondò lo sguardo stralunato nel viso dell'amante di sua moglie.

«Come fa a sapere tutto ciò», bisbigliò semicosciente.

«Lei racconta cose veramente strane, eppure molto familiari... A tratti ho l'impressione che si risvegliano in me certi fantasmi onirici assopiti da un certo tempo a questa parte. Ecco che si rianimano, si ravvivano, si infonde in essi sangue arterioso... un attimo ancora... un attimo – e potrebbero prendere forma in un corpo...»<sup>41</sup>

Poco dopo il protagonista si impadronirà della pistola del marito tradito, e resterà ferito da un colpo sparato per caso; avrebbe potuto evitare l'incontro, o interromperlo prima scendendo ad una delle tante stazioni, ma l'influenza del destino e forse della volontà dell'uomo tradito portano infine alla fatalità.

In *Un caso* il rapporto amoroso è quindi deviato solo da un punto di vista morale – poiché si tratta di un tradimento – ma non viene trasfigurato come qualcosa di morbosamente impossibile. La passione e il trasporto tra i due amanti, così simili nella descrizione a quelli rappresentati in racconti dai toni più macabri, sono scevri da implicazioni che minino gli statuti stessi dell'esistenza; è la mente, e nello specifico quella del marito, a essere al centro degli avvenimenti soprannaturali. Inoltre è rilevante che sia un treno ad essere teatro di questo genere di manifestazione, per una correlazione tra tecnologia e inquietudine molto cara a Grabiński e che approfondiremo in seguito.

Ad ogni modo, La rappresentazione del rapporto d'amore come talmente negativo da essere legato al soprannaturale non andrebbe interpretata come pura misoginia<sup>42</sup>, ma piuttosto quale aderenza al modello letterario decadente; come abbiamo già detto in precedenza esistono diverse figure femminili correlate negativamente al soprannaturale, così come numerosi personaggi di donne presentate alla

---

<sup>41</sup> S. Grabiński, *Un caso*, in *Il demone del moto. Racconti fantaferryviari*, trad. di M. Pelaia, Viterbo, Stampa Alternativa, 2015, pp. 217-218.

<sup>42</sup> Come pur ha fatto parte della critica, e nello specifico Artur Maria Hutnikiewicz; cfr. M. Pelaia, *Demoni del moto, talpe di galleria, donne lunari*, cit., p. 150.

stregua di entità pericolose per la mente e per lo spirito anche in letteratura non del soprannaturale<sup>43</sup>. Ciò non toglie che alcune immagini proposte da Grabiński possano essere lette alle luce di considerazioni psicanalitiche, principalmente tenendo presente la correlazione freudiana tra Eros e Thanatos, nonché la teoria sulla libido<sup>44</sup>. Inoltre, abbiamo già visto come la *weird fiction* metta al suo centro il concetto di ibridazione, tradendo l'inquietudine suscitata dall'impossibilità di attribuire un'identità precisa ad elementi del mondo: nel caso di Grabiński dietro la maschera del soprannaturale sembra celarsi l'inquietudine per la mancanza di controllo sull'erotismo e sulla passione, la cui direzione viene ceduta alla donna – ma anche l'orrore per una *confusione* (soprattutto nei racconti *Il villaggio nero* e *L'amante di Zsamota*) tra uomo e donna, tra amante e amato, qualcosa che sconvolge l'identità sessuale tradendo pulsioni narcisistiche e omosessuali<sup>45</sup>.

Alla luce di ciò, bisogna evidenziare che la particolare reinterpretazione soprannaturale dell'eros trova un riscontro diretto nella produzione, di poco posteriore a quella di Grabiński e inserito appieno nell'evoluzione della *weird fiction*, di un autore quale Clark Ashton Smith: pur senza conoscersi a vicenda, i due scrittori inscenano in modo molto simile la deviazione passionale e amorosa, che nel caso di Smith è spesso ambientata in contesti distanti nel tempo e nello spazio. I cicli di racconti di *Averoigne* e *Zothique* hanno spesso al proprio centro figure femminili dai tratti vampireschi o mostruosi, munite di caratteri ibridi<sup>46</sup> che impediscono di classificarle chiaramente.

## 1.2) La tecnologia alienante

Come abbiamo già sottolineato, la tecnologia è un tema portante nella narrativa di Grabiński. I mutamenti portati dall'innovazione scientifica assurgono a forza plasmatrice, in grado di trasformare non soltanto la vita dell'uomo, ma gli stessi connotati dell'esistenza. Questa pulsione è incarnata dalla figura del treno, un elemento ricorrente nell'immaginario modernista: non soltanto esso rappresenta la possibilità di spostarsi velocemente, alterando la percezione dello spazio del tempo, ma nel suo moto travolgente e inarrestabile si legge la potenza creatrice dell'intelletto, in grado di indirizzare le energie della natura in un unico scopo<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> Si pensi alle figure femminili nelle opere di Maupassant e di D'Annunzio. Secondo Pelaia, «Grabiński nei suoi racconti rappresenta un femminile al di fuori del paradigma patriarcale che ha soggiogato la natura attraverso la tecnologia e la scienza» (M. Pelaia, *Nota biografica* in S. Grabiński, *Il demone del moto*, cit., p. 259), ma in generale sembra più opportuno e semplice ricondurre i personaggi di Grabiński al decadentismo.

<sup>44</sup> Cfr. T. Kaliściak, *Pociąg seksualny. Prus – Freud – Grabiński* (trad. it.: «*Ferrovie del desiderio: Prus – Freud – Grabiński*»), in *Second Texts (Teksty Drugie)*, n. 2, 2015, p. 65.

<sup>45</sup> Segni di turbamento verso l'omosessualità sono alla base di testi importanti per la narrativa del soprannaturale vittoriana, quali *Dottor Jekyll e Mister Hyde* e *Il ritratto di Dorian Gray*. In merito cfr. D. Punter, *Storia della letteratura del terrore*, cit., p. 218, 222; si veda anche C. Laubender, *The Baser Urge: Homosexual Desire In The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Vol. 17 – 2009, pp. 23-25.

<sup>46</sup> Si pensi alle figure di donne ibridate con fiori e vampiro nei racconti *The Maze of Maël Dweb* (1933) e *The Flower-Women* (1935) di Smith.

<sup>47</sup> Questa rappresentazione della potenza ferroviaria è presente in tutta Europa all'inizio del Novecento, ed è riconducibile – oltre che al Futurismo – a istanze moderniste: «Il tema della velocità e del movimento, proposto dai futuristi come

Nei racconti di Grabiński queste forze sembrano sfuggire al controllo dell'essere umano, acquisendo una propria volontà o aderendo a schemi insondabili: binari morti che non dovrebbero più essere inseriti nella rete ferroviaria tornano a nuova vita, stazioni mai viste o sentite prima appaiono dal nulla intrappolando i viaggiatori. Non è soltanto la potenza bruta dei motori a minacciare l'acquisizione di indipendenza, ma sono anche gli schemi ordinati degli orari, delle coincidenze e delle stazioni a subire mutamenti fuori dal controllo dell'individuo. In *Il treno fantasma* (*Bledny pociąg*, 1919) un treno spettrale, non previsto da nessuna tabella di marcia, appare misteriosamente nelle stazioni più disparate, passando sui binari più periferici. Man mano che le apparizioni si fanno più ricorrenti, il convoglio passa sempre più vicino ai treni normali, finché non si scontra con uno di essi – attraversandolo da parte a parte, come se fosse fatto di fumo. I viaggiatori colpiti da questo spettro restano come allucinati, stregati dall'evento.

L'elemento disturbante all'interno della narrazione è dato dall'imprevedibilità del treno: le tabelle degli orari, le comunicazioni tra stazione e stazione, tutto quel sistema di previsioni e controlli che sono alla base dell'organizzazione ferroviaria e che tessono la rete nella quale imbrigliare la potenza della macchina vengono qui demoliti. Non è soltanto la locomotiva a spaventare per la sua mera forza meccanica, ma le potenzialità stesse del treno, che consente di spostarsi in maniera veloce ed efficiente: quando il viaggio non è però previsto ed organizzato, e quando perciò non si sa *chi* abbia fatto partire il treno e *perché*, la presa sicura su una realtà ribollente e mutevole diviene sempre più incerta. L'eccezionalità delle apparizioni è descritta con toni *weird*:

Se perlomeno si fosse trattato d'uno dei così detti «accidenti», che non si possono effettivamente prevedere, ma di cui c'è poi la possibilità, una volta verificatisi, di risalire alle cause, argomentandole dal fatto stesso avvenuto, certo essi, i professionisti, in questo caso si sentirebbero impotenti a ricorrere ai ripari, ma non si sentirebbero disperati. Ma qui il caso era completamente diverso.

Quello che stava succedendo era qualcosa di assolutamente imponderabile, come una chimera, qualcosa di capriccioso come una follia, che sovvertiva d'un sol colpo il più inveterato ordine delle cose [...] Pel momento quel che sopra tutto importava era che la 'cosa' non si divulgasse, che non fosse risaputa dal 'gran pubblico'; bisognava far ogni sforzo possibile perché la 'strana storia' non trovasse eco nei giornali, non provocasse a nessun costo lo 'scandalo'.<sup>48</sup>

Il tono è distante da quello del fantastico tradizionale, nel quale la minaccia soprannaturale è quasi sempre episodica e limitata. Qui la minaccia è imponderabile e al contempo potenzialmente contagiosa, tanto che ad essa si deve e si può soltanto alludere; inoltre si teme che essa giunga a

---

soggetto centrale e scommessa formale dell'arte moderna del Novecento, rinnova profondamente l'immaginario ferroviario nella letteratura, della poesia e nelle altre forme di espressione artistica in tutti i paesi europei e d'America» (R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 267).

<sup>48</sup> S. Grabiński, *Il treno fantasma*, in *Il demone del moto*, cit., p. 86.

influenzare tutta la realtà – in maniera non dissimile a quanto accade nei racconti di Lovecraft, nei quali le potenze esterne significano pericolo per tutta la realtà e non solo per i protagonisti delle vicende. Ed effettivamente i passeggeri toccati dal treno misterioso risultano come alienati, la mente come trasportata altrove:

Tutti stanno in piedi, con gli occhi volti là dov'è scomparso il treno-fantasma; sembra che una forza terribile, arcana, incanti tutta questa gente e la tenga muta in muto irrigidimento; una specie di corrente forte è penetrata nella massa delle anime polarizzandole in un unico modo; le braccia protese in avanti indicano una qualche meta ignota, certo una meta lontana; i corpi, protesi anch'essi in avanti, i dorsi chini verso la lontananza tendono verso una vertiginosa contrada, nebulosa e lontana, e gli occhi... vitrei di folle paura e... d'estasi s'immergono in uno spazio senza fine.

Così essi stanno e tacciono; non un muscolo freme, non un ciglio s'abbassa. Così essi stanno e tacciono...

Li ha attraversati un soffio stranissimo, li ha colpiti una grande visione, sono già tutti gente... incantata...<sup>49</sup>

In *Il demone del moto* (*Demon Ruchu*, 1919) viene descritto Szygoń, un uomo che si ritrova senza volerlo a intraprendere lunghi viaggi internazionali in treno, acquistando i biglietti e partendo mentre è immerso in uno stato di trance, per poi scoprirsi improvvisamente su un convoglio diretto chissà dove. Durante uno di questi viaggi si imbatte in un controllore, dai tratti demoniaci; l'entità finirà col sopraffarlo e ucciderlo.

Il racconto presenta per certi versi dei tratti surrealistici, poiché Szygoń sembra accettare le reazioni soprannaturali del controllore senza stupirsi particolarmente; il funzionario ferroviario, già inquietante a causa del suo essere custode dei segreti della macchina prodigiosa<sup>50</sup> e perciò partecipe della sua potenza misteriosa, si carica di un senso d'alterità ancora maggiore quando si smaterializza improvvisamente, spostandosi senza preavviso. I suoi proclami retorici sono estremizzati, e ricordano quasi declami futuristi: «La ferrovia, gentile signore, è una grande cosa. Vale la pena servirla, consacrando a lei tutte le proprie energie. È uno strumento di civilizzazione! Rapida intermediaria delle stazioni, degli scambi culturali! Velocità, caro signore, velocità e dinamismo!»<sup>51</sup>

Il racconto, però, è importante soprattutto per le teorie relative al movimento che vi sono espresse.

---

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>50</sup> In modo analogo al controllore di un altro racconto ferroviario, *Binario morto*. Pelaia riconduce la potenza vitale della macchina alla teoria dei quattro elementi fondamentali della natura espressa da Paracelso (M. Pelaia, *Nota biografica* in S. Grabiński, *Il demone del moto*, cit., p. 243-244); questa lettura è basata sulla conoscenza, da parte di Grabiński, di autori di filosofia antica ed esoterica quali Giovanni Battista della Porta (*Ivi*, p. 242). Questa nozione sarebbe d'ausilio nell'interpretazione del controllore ferroviario quale figura stregonessa; l'accostamento, però, rischia di risultare forzato a causa della mancanza di riferimenti diretti al tema della magia. In generale ricondurre il soprannaturale di Grabiński a un discorso di riproposizione di teorie dell'occultismo (come Pelaia fa più volte) appare come un impoverimento delle innovazioni narrative di questo autore, la cui poetica va piuttosto inquadrata nell'ambito della letteratura del soprannaturale e nella sua evoluzione.

<sup>51</sup> S. Grabiński, *Il demone del moto*, in *Il demone del moto*, cit. p. 43.

Principalmente il protagonista oppone agli elogi delle ferrovie espressi dal ferroviere la sua teoria del «grande moto»:

«Anche se raggiungesse il record di 400 km all'ora, cosa sarebbe in confronto al *grande moto*?»  
«Come?» l'intruso tese l'orecchio. «Non ho capito bene. Il *grande moto*?».  
«Che cosa sono i vostri viaggi, anche se compiuti alla massima velocità immaginabile, finanche sulle linee più distanti, in confronto al *grande moto*, e in confronto al fatto che, in sostanza, nonostante tutto rimaniamo sulla Terra? Pure se inventassero un treno infernale che in un'ora facesse il giro intorno al globo terrestre, in definitiva, si tornerebbe al punto dal quale eravate partiti: siete incatenati alla Terra».  
«Eh, eh!» lo schernì il ferroviere, il gentile signore dev'essere un poeta. Vogliamo scherzare?»  
«Che influenza può avere la velocità sia pur favolosa e vertiginosa di un treno terrestre sugli effetti del *grande moto*?»

«Eh, eh!» rideva divertito il capotreno e sembrava quasi che belasse.  
[...]

«Il suo misero treno (la sua formichetta, la sua striminzita ferrovia) in quella che lei definisce audace 'corsa' – è soggetto – noti bene, sottolineo con intenzione – è letteralmente soggetto a quasi venti diversi moti contemporanei, dei quali ognuno nella sua manifestazione è senza paragone più forte, senza dubbio più potente, del suo impeto in miniatura»

«Hm...avvincente, davvero interessante!», si burlò l'antagonista. «Quasi venti moti! Però...cospicua cifra...».

«Tralascio quelli secondari, di cui certo nessun ferroviere nemmeno si sogna, e menziono solo i principali, fondamentali, noti a qualunque scolaro. Un treno che corre con il massimo slancio dal punto A al punto B deve compiere insieme alla Terra un movimento simultaneo speculare di rotazione completa da ovest a est intorno al suo asse nel corso di una giornata...»

«Eh, eh, eh! Che novità...».

«Al tempo stesso esso ruota insieme all'intero globo intorno al Sole...»

«Come una falena intorno a una lampada...»<sup>52</sup>

Nel finale, il controllore allude ad un'appropriazione del «grande moto» da parte della ferrovia, che perciò giunge a inglobare in sé ogni tipo di dinamismo. A nulla valgono i proclami di Szygoń; il ferroviere non sente ragioni, e anzi supera la ragione stessa, scomponendosi come fumo; la macchina, incarnata nel controllore diabolico, prevale infine uccidendo Szygoń in modo brutale.

Il discorso sul «grande moto» - che è stato messo in relazione all'influenza della filosofia di Bergson su Grabiński - è centrale nella narrativa dell'autore polacco dedicata alla ferrovia.<sup>53</sup> Il senso di

---

<sup>52</sup> *Ivi*, pp. 44-45.

<sup>53</sup> Cfr. K. Gadomska, *La conception du métaphantastique de Stefan Grabiński, à l'exemple de L'Ombre de Baphomet*, cit., pp. 123-124, 137; cfr. anche T. Kaliściak, *Pociąg seksualny. Prus – Freud – Grabiński*, cit., pp. 68-69. China Miéville mette Grabiński in relazione, oltre che a Bergson, anche a William James e a Maeterlinck; cfr. C. Miéville, *Guardando i treni che passano* in S. Grabiński, *Il villaggio nero*, cit., p. 14. Inoltre il titolo «Il demone del moto» è curiosamente simile a quello di *Le Démon de la Vitesse* (1902), un poema di Marinetti anch'esso tutto concentrato sul senso di potenza della macchina e sulla velocità (R. Ceserani, *Treni di carta*, cit., p. 267).

movimento infinito e fine a sé stesso assurge a metafora della condizione umana, in un movimento continuo e immotivato, cui l'individuo non può sottrarsi, e che trasforma la tecnologia da strumento dell'ingegno a ente superiore in grado di esercitare un'autonoma potenza<sup>54</sup>.

Il demone del moto, inteso in come forza che si impone sull'individualità umana, è stato paragonato alle divinità lovecraftiane<sup>55</sup>; bisogna però evidenziare la specificità delle entità soprannaturali immaginate da Grabiński, le quali spesso sembrano essere specchio di pulsioni interne e indecifrabili. Ad esempio, quasi come ne *Il demone del moto*, ne *Lo sciattono* il soprannaturale appare come forza intrinseca alla macchina. La vicenda narra di un controllore, che avvista sul proprio treno lo «sciattono» - una sorte di folletto che appare sui convogli prima di un incidente, grave o leggero che sia. Per far sì che la premonizione costituita dall'apparizione dello «sciattono» trovi riscontro, alla fine il ferroviere sabota il treno causando uno schianto.

Il protagonista si inserisce nella sequela di personaggi amanti del moto che abbiamo già visto; per lui

---

<sup>54</sup> Questo concetto è presente anche in racconti che non hanno al proprio centro il soprannaturale. È presente, ad esempio, nel racconto *Macchinista Grot* (*Maszynista Grot*, 1919) contenuto nella stessa raccolta di *Il demone del moto*. Il protagonista ha perso il fratello durante la guerra franco-prussiana la quale ha interrotto i progetti di entrambi di realizzare un aeroplano; da allora egli teme il concetto stesso di limite e di traguardo (S. Grabiński, *The Motion Demon*, Createspace Independent Publishing Platform, 2013, p. 17), collegandolo alla morte del fratello – che viene ucciso proprio nel momento di realizzazione “militare”, conquistando un forte – ma anche perché evidentemente già non gli apparteneva, volendo loro realizzare un aeroplano, strumento libero da ogni limite. Il racconto è importato per la definizione del personaggio di Grot, ossessionato dalla velocità: egli ama «consumare lo spazio» e non gli piace ripercorrere la strada già fatta, preferendo percorsi circolari (S. Grabiński, *Engine Driver Grot*, in *The Motion Demon*, cit., pp. 14-15). In maniera simile, in *Wieczny pasazer* (*Il passeggero perpetuo*, 1919) – anch'esso privo del tema soprannaturale – il protagonista sente sempre la necessità di muoversi e partecipare al meccanismo delle partenze ferroviarie, anche se non può prenderne davvero parte a causa del prezzo dei biglietti, che non si può permettere; egli sale sui treni per poi scenderne subito dopo, prima che si muovano effettivamente, in una partenza continua che non è mai reale. Il dinamismo che caratterizza il moto ferroviario assume addirittura i caratteri di una febbre in *Nello scompartimento*, il cui protagonista è un «fanatico del moto» (S. Grabiński, *In the compartment*, in *The Motion Demon*, cit., p. 71), affetto da una «neurosi da treno» che lo rende persona positiva e volitiva (*Ivi*, p.72); il treno agisce da stimolante, che lo sottrae dallo stato di inerzia nel quale di solito è immerso, agendo come una droga anche perché dopo aver lasciato i convogli egli si sente sempre male, quasi in crisi d'astinenza (*Ivi*, p. 73). Kaliściak riconduce questi elementi alla “neurosi ferroviaria” e alla descrizione dei meccanismi del desiderio in Freud (T. Kaliściak, *Pociąg seksualny. Prus – Freud – Grabiński*, cit., pp. 70-71), nota appropriata se si considera la rilevanza del tema sessuale nell'opera di Grabiński.

<sup>55</sup> Gadomska lo paragona in particolare a Nyarlathotep, istituendo anche altre comparazioni tra le creature di Grabiński e quelle di Lovecraft. Cfr. K. Gadomska, *La conception du métafantastique de Stefan Grabiński, à l'exemple de L'Ombre de Baphomet*, cit., pp. 123-124. Gadomska sceglie Nyarlathotep anche per un'analogia visiva, poiché nel racconto il controllo descrive il «demone» come «Un giovanotto gigantesco e olivastro che incombe con le sue ali di corvo mostruosamente dispiegate, circondato da vortici che mulinano in una folle danza astrale – demone della tempesta interplanetaria, della bufera interstellare fra lune della meravigliosa, pazzesca rincorsa di innumerevoli comete...» (S. Grabiński, *Il demone del moto*, in *Il demone del moto*, cit., p. 48). Bisogna evidenziare che il «demone» sembra in realtà distaccarsi dagli dei lovecraftiani, per la mancanza di una caratterizzazione individuale realmente marcata; la descrizione che viene fatta dal controllore è episodica e, nel clima della narrazione, interpretabile come l'ennesima estremizzazione da parte di un personaggio assurdo e incomprensibile. I tratti individuali e definiti (anche nella loro confusione intrinseca, come la gelatinosità di Cthulhu) fanno invece parte delle entità cosmiche di Lovecraft; il «demone» di Grabiński va sì interpretato come una concretizzazione di forze universali, ma con tratti più generali rispetto ai personaggi lovecraftiani, anche a causa della mancanza di un contesto pseudo-mitologico e pseudo-antropologico definito. Le apparizioni di entità definite, come gli Elementali in *La vendetta degli Elementali* (*Zemsta zywiolakow*, 1922), il Tempo in *Saturnin Sektor* o la *femme fatale* in *A casa di Sara*, non vanno interpretate come irruzioni di mostri o divinità cosmiche, poiché vanno correlate ai discorsi teorici su pensiero, tempo e spazio che sempre Grabiński inserisce nei suoi racconti, quasi questi fossero meri veicoli per la proposta di nuove congetture sugli statuti della realtà. Lovecraft materializza il metafisico, mentre Grabiński opera all'inverso.

la ferrovia non esiste in ragione dei passeggeri, ma per il moto in sé<sup>56</sup>, tanto che gli unici viaggiatori che abbiamo mai incontrato senza disprezzarli sono un ragazzino che viaggia senza meta<sup>57</sup> e Szygoń, già protagonista di *Il demone del moto*<sup>58</sup>. Anche qui l'ente soprannaturale si rivela infallibile, sebbene attraverso una auto-imposta adesione alla previsione dello «sciattono»; il ferroviere decide di agire, ma nel suo aderire ad ogni parte dello spirito ferroviario – e perciò anche ai pronostici di questa strana creatura, concretizzazione dello spirito del treno<sup>59</sup> - egli decide di annullare sé stesso e la propria capacità di decidere.

La pericolosità del soprannaturale risulta una costante connaturata alla tecnologia stessa, anche là dove essa si presenta nel modo più rassicurante e positivo. In *Una strana stazione (Dziwna stacja, 1922)*, racconto che sulla spinta del modello futurista arriva a sconfinare nella fantascienza<sup>60</sup>, viene descritto un velocissimo treno in grado di percorrere il periplo del Mediterraneo in un solo giorno; nonostante la positività garantita dall'esistenza di una macchina così efficace, si assiste ad un'alterazione inquietante del reale proprio a bordo dello stesso treno. In base alle allusioni ad una teoria fisica proposta dai viaggiatori – intellettuali e turisti da tutta Europa - e che vuole che l'entropia possa manifestarsi in modo estremizzato e localizzato in un punto qualsiasi dello spazio<sup>61</sup>, il treno futuristico si ritrova in una stazione non prevista, occultata in mezzo alle montagne, e nella quale i passeggeri, come per controbilanciare l'eccesso di potenza della macchina, si aggirano stancamente prima di cadere addormentati, privi di forze. Solo in pochi si salvano dal misterioso sonno, seguendo le indicazioni di un santone indiano che era anch'egli a bordo del treno; al di là di una semplice opposizione tra misticismo e tecnologia<sup>62</sup>, il finale allude ad una sostanziale inconoscibilità dell'universo, che racchiude sempre qualcosa di superiore e di ulteriore, in grado di trascendere anche la più potente delle invenzioni umane.

---

<sup>56</sup> S. Grabiński, *The sloven*, in *The Motion Demon*, cit., p. 50.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>58</sup> *Ibidem*. Questo tipo di rimando intertestuale si riscontra anche tra il racconto *L'area* e il romanzo *L'ombra di Bafometto*, nei quali appare il personaggio di Wrzesmian. Siamo lontani però dalla fitta rete di rimandi propria di scrittori quali Lovecraft, Howard e Smith.

<sup>59</sup> «Lo Sciattono risiedeva nell'organismo di un treno, riempiendo la sua struttura multi-segmentata, spingendo non visto nei pistoni, sudando nella caldaia della locomotiva, incedendo tra le carrozze. Boron sentiva la sua vicinanza – una presenza permanente, continua, eppure invisibile. Lo Sciattono si nascondeva nell'anima di un treno; lui era la sua misteriosa potenza durante gli istanti di pericolo: al momento di un cattivo presagio, lui si distaccava da esso, condensandosi, e assumeva forma corporea» (*Ivi*, pp. 54-55. Traduzione nostra).

<sup>60</sup> Abbiamo già visto come nella teoria di Darko Suvin la fantascienza si configuri quale immaginazione positiva e rassicurante, basata sullo «straniamento cognitivo». In questo caso invece il potentissimo treno – il cui nome è *Infernale* – inizialmente presentato alla stregua di un prodigio positivo, grazie al quale «si scriveva del genio d' Europa, del gigantesco sviluppo della tecnica del XXI secolo e si traevano i migliori auspici per il futuro» (S. Grabiński, *La strana stazione*, in *Il demone del moto*, cit., p. 58) diventa poi il centro di eventi soprannaturali. Una «commistione di elementi magici e scientifici» sembra «rivelare la potenza demoniaca e gratuitamente distruttiva della macchina, anticipando incubi della *science fiction* a venire» (M. Pelaia, *Nota biografica* in S. Grabiński, *Il demone del moto*, cit., p. 245).

<sup>61</sup> S. Grabiński, *La strana stazione*, in *Il demone del moto*, cit., pp. 62-63.

<sup>62</sup> Ed effettivamente il santone aveva accostato la teoria dell'entropia localizzata a quella di una «*pralaya* parziale» (*Ivi*, p. 69).

Il ribaltamento dell'equilibrio di potere nella tecnologia non riguarda però soltanto il treno: esso concerne anche i mezzi di comunicazione, come si evince dai racconti *Segnali* (*Sygnaly*, 1919) e *Ultima Thule* (*Ultima Thule*, 1919). In entrambi i testi mezzi quali il telegrafo e il telefono permettono di mettersi in contatto direttamente con l'aldilà, o con dimensioni che sono lontane da quella umana. La comunicazione a distanza, perciò, giunge a rappresentare un altro potenziale elemento di disturbo, per l'assenza – perlomeno dal mondo «reale», dei vivi - di uno dei due interlocutori. Come abbiamo già visto, Harman analizza questo concetto in rapporto ai racconti di Lovecraft, concludendo che nei casi dei racconti dello scrittore americano il medium è il messaggio<sup>63</sup>; in questa sede però sono più utili le considerazioni di Kneale – sempre a proposito di Lovecraft - sulla distanziamento<sup>64</sup>, poiché in Grabiński l'accorciamento artificiale della distanza assume a elemento quasi metafisico. Come abbiamo detto, il semplice fatto che esistano i treni, e che esistano strumenti come il telegrafo e il telefono, sembrano racchiudere in sé un pericolo connesso allo stravolgimento dei concetti di spazio e di tempo.

La pericolosità soprannaturale della tecnologia appare dunque legata alla sua stessa essenza: essa trascende sé stessa, diventando una sorta di iper-strumento munito di coscienza e individualità proprie. Ciò si manifesta anche nel suo contatto ravvicinato con la dimensione del pensiero, che Grabiński rappresenta come un elemento fluido in grado di restare imbrigliato tra le rotaie e le locomotive. I personaggi del racconto *Binario morto* (*Slepy tor*, 1919) sono protagonisti di una catastrofe ferroviaria, e la potenza dell'incidente è tale da scombinare il normale andamento del tempo. Il treno è infatti affetto da una «patologia» datagli dall'essere stato troppo a lungo su un binario morto, «un'escrescenza di rotaie marginale e disprezzata, una ramificazione solitaria di binario, estesa su una lunghezza di cinquanta, cento metri, senza uscita, senza sbocco, chiusa da una collinetta artificiale e da una sbarra di passaggio che ne segna il confine. Quasi il ramo secco di un albero verde, o il moncherino di una mano storpiata»<sup>65</sup>. La permanenza su questo tipo di binario riesce a suscitare strane influenze:

È un'atmosfera poetica», spiegò il gobbo, «da cui spira un profondo senso di nostalgia, di rimpianto per lontananze infinite il cui accesso è precluso da una collinetta confinaria e bloccato da una sbarra di legno di passaggio a livello. Accanto, i treni corrono, le locomotive del vasto e meraviglioso mondo sfrecciano – e invece lì, l'ottuso confine di un colle erboso. *Un senso di inferiorità da compensare*. Mi capisce? Un desiderio senza speranza di realizzazione produce disprezzo ed è pago di se stesso: la potenza di quei

<sup>63</sup> G. Harman, *Weird Realism*, cit., p. 23.

<sup>64</sup> J. Kneale, "Ghoulis Dialogues"..., in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of Lovecraft*, cit., p. 54. Wilczyński punta l'attenzione anche sul nome della stazione, «Ultima Thule», che implica in sé un senso di distanza (M. Wilczyński, *Ciągłość szyn, ciągłość rynków i ogrodów. Wspólne przestrzenie Romana Jaworskiego, Stefana Grabińskiego i Brunona Schulza* (trad. It.: «La continuità dei binari, dei mercati e dei Giardini. Spazi comuni di Common Roman Jaworski, Stefan Grabiński, and Bruno Schulz»), in «Schulz/Forum» n. 8, 2016, p. 40).

<sup>65</sup> S. Grabiński, *La strana stazione*, in *Il demone del moto*, cit., p. 103.

desideri continua così ad espandere la felice realtà...di un privilegio. Nascono energie nascoste, si ammassano per anni forze non utilizzate. Chissà che non giunga il momento di un'esplosione vitale...E allora, superando la quotidianità si prefiggono missioni più alte, più belle della realtà. *Mirano oltre...*<sup>66</sup>

Il treno, a causa di queste pulsioni, diventa un «"vagone trasformista": *carrus transformans*»<sup>67</sup>, in grado di mutare l'aspetto delle persone; in seguito manifesterà altre capacità soprannaturali, trascinando infine i passeggeri in una catastrofe dai risvolti metafisici: i viaggiatori moriranno, ma i loro spiriti si potranno avviare verso le dimensioni che risiedono oltre l'esistenza, «in una realtà di ordine superiore»<sup>68</sup>.

Il concetto di persistenza del pensiero in un luogo, il concentrarsi della possibilità inespressa in un ambiente circoscritto che viene come *infestato* dal proprio passato è al centro del racconto *La zona morta* (*Glucha przestrzen*, 1922).

In questo racconto, un vecchio binario in disuso viene rimesso in sesto da un ferroviere in pensione, Wavera, il quale ha una teoria precisa sulla permanenza del passato nei luoghi:

«Tutto questo vive e ricorda.»

«Ricorda?» chiese Lusnia con eccitazione. «E cosa ricorda?»

«Quello che è trascorso. Quello che era qui anni fa. Così come noi persone ricordiamo il passato» aggiunse dopo un attimo con una profonda tristezza nella voce.

«Vorresti dire che questa linea ricorda il suo passato?»

«Sì, Lusnia, proprio così – alla fine mi hai capito. Ricorda il suo passato.»

«Proprio i bei tempi andati?»

«Sì, certo – quando ancora qui ferveva il traffico: i treni sfrecciavano come saette, le ruote dei carri rimbombavano sordamente e la stazione era attraversata dai fischi delle locomotive.»

«Così la tua linea ricorda queste cose.»

«La mia linea sogna queste cose, sogna senza sosta di giorno al sole e nelle lunghe, nere, fonde notti...»<sup>69</sup>

Insistendo con il lavoro di manutenzione sulla linea, Wavera instaura con la linea ferroviaria un rapporto inesplicabile:

---

<sup>66</sup> S. Grabiński, *Binario morto*, in *Il demone del moto*, cit., pp. 104-105. L'«esplosione vitale», al centro di questi e altri racconti ferroviari di Grabiński, è facilmente ricollegabile alle teorie di Bergson cui abbiamo già accennato.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 126. Nel viaggio soprannaturale i passeggeri vengono guidati da un frate, che rispecchia il santone già apparso in *Una strana stazione*. Wilczyński suggerisce che i binari fungano da simbolo per il collegamento tra differenti piani di realtà (cfr. M. Wilczyński, *Ciągłość szyn, ciągłość rynków i ogrodów. Wspólne przestrzenie Romana Jaworskiego, Stefana Grabińskiego i Brunona Schulza*, cit., pp. 39-40), un'idea che si può collegare tanto al Futurismo quanto ad una sorta di prefigurazione del discorso fantascientifico. Sul tema del passaggio da una dimensione all'altra De Carlo scrive: «Il passaggio degli eroi grabińskiani verso l'altra dimensione potrebbe essere considerato dunque un percorso iniziatico, sia in termini spirituali sia meramente psicologici, verso la ricerca di sé, della propria identità. Tuttavia, ogni conoscenza è altresì un percorso verso e oltre se stessi, che cagiona ai protagonisti un'angoscia insostenibile, cui non possono sottrarsi soprattutto dinanzi alla propria immagine rispecchiata, che appare sovente deformata o rovesciata» (Andrea F. De Carlo, *Speculum animae. Metafore catottriche nei racconti di Stefan Grabiński*, in «pl.it/ Rassegna italiana di argomenti polacchi», 8, 2017, p. 27).

<sup>69</sup> S. Grabiński, *La zona morta*, in *Il demone del moto*, cit., p. 24.

Si creò fra lui e la sua linea un legame inafferrabile, anche se estremamente intimo. Wavera col tempo era quasi divenuto l'incarnazione umana della sua coscienza. Avendo un contatto quasi continuo con essa, aveva assorbito tutte le tracce nascoste del passato che li sonnacchiavano, e risucchiandole in sé, le faceva rivivere rafforzate dalla malinconia, pulsanti con sangue vivo e calore di cuore innamorato.<sup>70</sup>

Continuando imperterrito nella sua rievocazione del passato, Wavera giunge infine a sentire il suono di un treno in avvicinamento, e addirittura ad assistere all'arrivo di un convoglio sul quale viene invitato a salire. Wavera segue i ferrovieri del treno soprannaturale, «per la vita e per la morte»<sup>71</sup>, e il giorno dopo viene ritrovato assiderato, il corpo immobile ancora in piedi. La possibilità che sia stata tutta un'allucinazione del ferroviere è esclusa da ciò che resta dopo la sua dipartita:

Si diceva, però, nei dintorni che dopo la dipartita di Wavera il binario morto sembrava resuscitato. Soprattutto verso sera, il terrapieno risuonava dell'eco di strani richiami. Sferragliavano treni, stridevano ruote scatenate, sbuffava pesantemente una locomotiva esausta. Da disparati punti dell'area affluivano segnali sulle ali del vento, sibili di fischiotti si dispiegavano in un continuo lamento e trombe invisibili suonavano la diana della partenza...

Le persone evitava volentieri quei paraggi, aggirandole a cerchio con angoscia. Persino gli uccelli, intimoriti dall'inconsueto baccano, avevano abbandonato lo strano burrone, trasferendosi in contrade più ospitali.<sup>72</sup>

Il binario del protagonista, che questi ha rianimato risvegliando il passato e rievocando i possibili futuri che avrebbero potuto divenire reali, appare come una rappresentazione efficace del concetto di *hauntology* espresso da Derrida e reinterpretato da Fisher<sup>73</sup>. Dopo le ultime manifestazioni spettrali il binario tornerà effettivamente al silenzio, un tratto che potrebbe ricondurre alla ricomposizione del reale tipica del fantastico tradizionale; ma l'intera narrazione, malinconica e incerta, che ha proceduto tramite allusioni alla riapparizione del passato e che la ripropone infine con l'arrivo di un treno fantasma che porta via lo spirito del protagonista – e non il corpo, giacché egli pensava era divenuto «l'incarnazione umana della coscienza» della Zona Morta – appartengono appieno al modo *weird*. Molto simile a *La zona morta* è *L'Engramma di Zatera* (*Engramy Szatery*, 1922), che si dipana su una struttura analoga. Szatera, un capostazione tormentato dal passato, si imbatte in una serie di strane manifestazioni di eventi ormai trascorsi; dopo aver stabilito un'idea precisa sulla persistenza nel tempo di alcuni eventi, e in seguito ad un incidente violentissimo che sembra confermare le sue teorie, egli sceglie di inseguire queste rievocazioni e infine di causare volontariamente un incidente ferroviario.

---

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>73</sup> Si veda quanto detto sull'*hauntology* nel capitolo 2.

Il ferroviere protagonista sviluppa una teoria, simile a quella di Waveria di *La zona morta*, sulla persistenza del pensiero nei luoghi:

L'influsso degli strani avvenimenti che aveva osservato a Kniejòw e nella sua stazione, gli fece dar luogo a una "teoria degli engrammi", a conservazione del passato. Szatera adesso era convinto del fatto che nulla nel mondo va perduto; nessun evento, nemmeno il più banale, si perde o dissipa nel nulla. Al contrario, tutto è registrato e preservato. Dove, non sapeva esattamente definirlo: forse da qualche parte sul piano metafisico dell'universo, nell'akasha degli indù, in un qualche etere astrale o fluido cosmico invisibile? Proiettati sullo schermo del mondo visibile, gli eventi reali filtravano probabilmente dalla quarta dimensione dello spazio, fissando da lì la propria immagine sulla pellicola astrale. Queste istantanee di momenti e cose del passato, da qualche parte impresse su piani ultraterreni, come metafisiche fotografie, Szatera decise di chiamarle "engrammi".[...]La vitalità di un engramma dipenderà quindi dal grado e dalla qualità delle modifiche generate nella sfera oltremondana da parte dell'evento originale. Gli avvenimenti tragici creano le impressioni più durevoli, risuonando profondamente nei domini ultraterreni. Gli engrammi di eventi banali restano latenti, invece, privi di un'eco finché qualcuno non li "estrae".<sup>74</sup>

Questo pensiero, «dapprima debole e furtivo, cresciuto nel tempo a dimensioni debordanti fino a sovrastare tutto il resto, con cento membra che si protendono in una moltitudine di rami e radici, inestirpabili e caparbie come d'albero»<sup>75</sup> scaturisce dall'osservazione diretta di alcuni «fantasmi», l'apparizione di alcune luci ferroviarie scomparse ormai da anni e il riformarsi, nella sabbia, dei resti di un povero ferroviere morto in circostanze violente. Ma anche prima della sintesi della teoria, Szatera aveva una considerazione particolare del passato, contemplando il paesaggio che appariva come impregnato da qualcosa di indefinibile:

Al capostazione piacevano queste sue serali passeggiate lungo la via di Kniejòw, quando la luce si faceva nebulosa, sfumando i contorni e il mondo passava al regno del crepuscolo. Gli piaceva quest'ora particolare sul finir del giorno, quando le ombre scivolavano sulla terra e un gran mistero andava a sollevarsi. Ogni albero e cespuglio, ogni mulino a vento e cippo al limitar dei campi vengono rivestiti di misteri, illusioni, malie e inganni. Dai recessi campestri del tramonto l'innominabile si leva, distende le proprie membra insonnolite, solleva il capo e ghigna. Povera storpia creatura dell'ora del grigiore...<sup>76</sup>

«Ciò che non ha nome»<sup>77</sup>, la potenzialità latente del passato sembra riuscire ad assumere una parvenza di forma attraverso la teoria degli engrammi; ma Szatera, che spera che essi vengano influenzati dal grave incidente occorso nella sua stazione<sup>78</sup>, non ha in realtà compreso come funzionino esattamente

---

<sup>74</sup> S. Grabiński, *L'engramma di Szatera*, in S. Grabiński, *Il villaggio nero*, cit., pp. 50-51.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>76</sup> *Ivi*, pp. 41-42. «Innominabile» è un aggettivo usato spessissimo da Lovecraft nella descrizione di ciò che è legato al soprannaturale, ed è al centro – come concetto – del racconto *The Unnamable*.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>78</sup> La descrizione dell'incidente insiste in modo peculiare sulla «corporeità» dell'evento: «A causa della negligenza imperdonabile di uno degli addetti alla torre № 2, che diede per sbaglio il "via libera" al semaforo, il treno passeggeri di

le apparizioni fantasmatiche. Tutta la costruzione semi-scientifica che egli è andato erigendo attorno alla rievocazioni spettrali, e che sembra potersi ritenere credibile anche grazie ad alcune convalide occorse nella narrazione<sup>79</sup>, si rivela infine inaffidabile; Szatera aspetta continuamente che si ripresenti uno specifico episodio<sup>80</sup> il quale, però, non si manifesta mai. La precisione e l'esattezza cui il mondo segreto sembra fare riferimento, con le sue apparizioni legate ai sentimenti, è in realtà basata su allusioni vaghe e misteriose; l'individuo non può realmente comprendere il soprannaturale, e alla fine Szatera scoprirà di non aver neanche controllo su sé stesso: tentando di causare volontariamente un incidente, per suscitare una nuova serie di engrammi, egli si troverà come separato dal proprio corpo, e vedrà sé stesso operare per impedire la tragedia che, da cosciente, stava architettando. Alla fine, dopo lo scampato pericolo, il ferroviere deciderà di uccidersi facendosi investire da un treno.

In questo racconto la potenza del treno è descritta come uno dei picchi più alti d'energia, in grado di suscitare nella «pellicola astrale» ipotizzata da Szatera una delle impressioni più forti. La ferrovia rappresenta un culmine incontrollabile, in grado di distruggere le aspettative umane e le pretese di controllo.

Si è visto come il rapporto con la tecnologia – dipinta tanto spesso quale forza indipendente e quasi naturale – si mostri dunque conflittuale. Essa rappresenta sempre una potenza da avvicinare con cautela, una manifestazione di energie imbrigliate ma quasi autocoscienti, con la quale l'uomo si confronta alla pari, e non come creatore<sup>81</sup>. In un caso, però, si assiste ad un totale rifiuto del mondo

---

Pochmarz venne travolto dall'espresso in arrivo da Wygnanka. L'impatto di quest'ultimo sul convoglio fermo alla stazione fu così violento che entrambe le motrici, come due organismi ostili, si avvinghiarono l'una contro l'altra per fondersi in un'unica, ferrea chimera colta nell'impennarsi in convulsiva contorsione sui suoi monconi di metallo. Otto carrozze del treno investito nello schianto, e dieci di quello investitore, furono completamente distrutte, i rottami ferocemente mischiati a resti umani in un ammasso sanguinoso di ferro, corpi e legno» (*Ivi*, p. 53). In questo passaggio va evidenziata non solo la «animalizzazione» della macchina, ma anche la riduzione dei passeggeri a meri oggetti, i loro corpi come semplice materiale coinvolto nello schianto.

<sup>79</sup> Tra le prove va evidenziato lo stato di frenesia che colpisce alcuni passeggeri su due carrozze sopravvissute al grande incidente, e che sembra legato direttamente alla tragedia, come se le carrozze fossero infestate dal panico e dal terrore vissuto nel passato (*Ivi*, p. 58); altra prova è la riapparizione del braccio di un ferroviere dentro i mulinelli di sabbia (*Ivi*, p. 48). L'«infestazione» dei vagoni è al centro del racconto *Binario morto*.

<sup>80</sup> Durante l'incidente ferroviario particolarmente violento, egli si ritrova davanti la testa decapitata di una donna, che finisce col baciare in una morbosa e macabra spinta passionale. Un risvolto simile era già stato evidenziato nel rapporto tra Szatera e il passato: «Ma ancora desiderava vedere scorrere il passato avanti agli occhi, vivo e pulsante del sangue dell'attimo presente, eternamente attuale. Voleva averlo accanto sempre, quotidianamente, pronto al suo cenno come un'amante remissiva che nel frattempo, tuttavia, stanca ed esausta, sfuggiva al suo amorevole abbraccio per nascondersi nell'aldilà delle cortine ultraterrene» (*Ivi*, p. 52). La mutilazione (il braccio del ferroviere, la testa della donna) ha una certa rilevanza all'interno del racconto e può ricordare, per contrasto, l'assenza di membra che abbiamo visto in *L'amante di Zamota*, pure molto legato al tema della passione. La relazione instaurata da Grabiński tra tecnologia e il rapporto amoroso (anche in altri racconti quali *Un caso* e *Nello scompartimento*) ricorda quella proposta per certi aspetti dal futurismo, ad esempio in *L'alcova d'acciaio* di Marinetti; Wilczyński mette in correlazione questo elemento con una episodio simile in un racconto di Romana Jaworskiego (cfr. M. Wilczyński, *Ciągłość szyn, ciągłość rynków i ogrodów...*, cit., pp. 34-35).

<sup>81</sup> Grabiński descrive la rivalità tra l'uomo e la natura tramite figure mostruose. Ad esempio in *Il bianco lemure* (1922) un gruppo di spazzacamini affronta una creatura, generatasi spontaneamente dalla fuliggine «traditrice»: «il nero pulviscolo sottile giace soltanto addormentato fra le buie fole della canna fumaria, nello sfiato del focolare, e sta in agguato... aspetta l'occasione. C'è un qualcosa di vendicativo in esso, vi si nasconde qualcosa di malvagio. E non si sa mai quando né dove possa venirci fuori» (S. Grabiński, *Il bianco lemure*, in *Il villaggio nero*, cit., p. 227). L'animale è

tecnologico.

In *Parabola della talpa di galleria* (*Przypowieść o krecie tunelowym*, 1926) il protagonista, l'ultimo rappresentante di una famiglia di casellanti abituati a vivere dentro una galleria ferroviaria, scopre un anfratto sotterraneo con uno stagno nel quale si nasconde una creatura semi-umana, un essere che un tempo era stato una persona e che si è come atrofizzato dopo millenni di contemplazione del buio ctonio. Infine il protagonista, rifiutando i suoi doveri di ferroviere e la propria condizione umana, si rifugia nella caverna insieme all'essere, abbracciando un'esistenza di contemplazione della natura. Questo racconto rappresenta il momento di distacco più evidente rispetto alle ambiguità del rapporto con la tecnologia e di rifiuto de «l'eterno moto padre di vita e di morte»<sup>82</sup> all'esterno. Il testo è inoltre importante per la rappresentazione di un'umanità amorfa nella figura dell'uomo-talpa, la quale oltre ad avere dei connotati spiccatamente *weird* – impossibile distinguere in essa i tratti umani da quelli animaleschi<sup>83</sup> - è connotato dalla negazione del mondo esterno e perciò della morte. La caverna, chiamata significativamente la Grotta dell'Oblio<sup>84</sup>, è emblema di una vita che si ferma per sfuggire al dinamismo ma anche al decadimento, in un panismo estremizzato<sup>85</sup> che rappresenta una sintesi con il regno animale o addirittura minerale. Il tratto allegorico è smorzato dal finale:

«Tuttavia fra i monti da allora girano storie sul fatto che ogni volta che la madre Terra sta per attraversare forti sconvolgimenti, e la gente prende nuove strade, appaiono in crepaccio rocciosi, in silenti burroni e viottoli fra i monti come monito impotente, quasi un avvertimento, delle strane creature in età avanzata, metà animali e metà umana, enormi e muti ciechi. A quei vegliardi danno il nomignolo di “Protei delle caverne”»<sup>86</sup>

---

una commistione tra una scimmia e un rospo, che alla luce del sole si accartocchia dissolvendosi, in una descrizione dai toni quasi lovecraftiani (*Ivi*, p. 234), e che ha avuto modo di generarsi e nascere soltanto in un camino, in una fabbrica dismessa, ovvero in un contesto antropico deviato e incontrollato simile a quello della ferrovia abbandonata. Similmente, in *La vendetta degli elementali* (1922), un capo-pompieri si confronta con delle entità correlate al fuoco e responsabili di incendi, alle quali oppone tutto un sistema di studi, supposizioni ed espedienti, prima di essere sopraffatto; le entità, chiamate elementali, sono come pura energia munita di coscienza quasi umana.

<sup>82</sup> S. Grabiński, *Parabola della talpa di galleria*, in *Il demone del moto*, cit., p. 162.

<sup>83</sup> «La testa dello sconosciuto era davvero curiosa. Fortemente allungata verso l'estremità del teschio, appiattita ai lati, non sembrava umana. Al posto dove ci si sarebbero aspettate le orecchie vi erano fori rudimentali. No aveva bocca, perché ciò che la sostituiva non poteva essere definita tale; si trattava piuttosto di un muso largo, raggrinzito da una ragnatela di fessure e privo di dentatura, senza labbra né gengive. Le braccia del vecchio aderivano per un particolare capriccio della natura ai lati del corpo, e praticamente non servivano a nulla. Gli restavano libere solo le mani con cinque dita unite come nei pipistrelli da una membrana epidermica, ridicole, rigidamente distese e prive di libertà di movimento, condannate a restare all'altezza dei fianchi, piuttosto pinne e non mani. La più stupefacente bizzarria fisica della strana creatura erano le gambe. Saldate ermeticamente dalla vita ai piedi in una potente coda simile a quella di un pesce o di una salamandra, adatta a muoversi in un elemento liquido» (*Ivi*, pp. 156-157). La descrizione è condotta come se si trattasse di una figura umana, raffigurando però ogni parte per come un umano *non* è – un procedimento che aumenta il senso di alterità.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 162

<sup>85</sup> La scelta di un mondo acquatico sotterraneo e il rifiuto entusiasta della propria umanità ricordano quanto si è detto per *L'ombra di Innsmouth* di Lovecraft, nel capitolo 1.

<sup>86</sup> *Ivi*, pp. 166-167.

Le creature sotterranee rappresentano il rifiuto del movimento, ma al contempo sono anche entità materiali, che si ritrovano nella terra e che vengono descritte precisamente; la connotazione realistica e concreta esclude sia una lettura del tutto orientata sull'allegoria e, al contempo, allontana la ricomposizione dell'ordine naturale appartenente al racconto fantastico tradizionale. Il racconto allude a diversi sistemi d'esistenza attraverso un approccio *weird*, distanziando la prospettiva umana. Si è visto come le immagini della potenza del treno e della complessità del sistema ferroviario – forse in grado di sopraffare e annichilire l'uomo, che pure le ha create – forniscano a Grabiński l'occasione di accennare a teorie sulla persistenza del pensiero e sulla sua capacità performante. Questo concetto è una costante in gran parte della produzione dell'autore polacco, ed è presente anche nei racconti legati al tema amoroso; la sua ricorrenza deve essere dovuta ad influenze culturali coeve – specialmente la moda dello spiritismo<sup>87</sup> - e agli interessi per l'occultismo dello stesso Grabiński<sup>88</sup>. Come vedremo, però, alcuni racconti spaziano in modo più libero sui rapporti tra la mente e il soprannaturale, e rappresentano il campo in cui l'autore ha sperimentato di più da un punto di vista stilistico e tematico. Svincolate dalla manifestazione di potenza data dall'evoluzione tecnologica, queste narrazioni si concentrano sull'imprevedibilità e sull'occasionalità dell'evento soprannaturale, in grado di ribaltare la consueta percezione del reale.

### **1.3) La non-agenzia e la materializzazione dell'astratto**

La relatività della prospettiva umana e l'incapacità di comprendere realmente il mondo sono, dunque, componenti importanti all'interno dell'opera di Grabiński. L'autore definisce un fantastico inquietante e alienante, tutto teso a dimostrare la debolezza dell'agenzia individuale e l'indipendenza del pensiero; la componente più intima dell'essere umano, la ragione, si astrae per divenire potenza indipendente e opprimente, tanto da influenzare i luoghi e gli oggetti.

Proprio il tema del luogo infestato, che abbiamo visto così rilevante in *La zona morta* e *L'Engramma di Zatera*, viene affrontato in *Strabismo* (Zez, 1918). Il protagonista viene invaso da una personalità diversa dalla propria, simile a quella di un suo conoscente che odiava e che è deceduto da poco, parzialmente a causa sua. L'uomo tenta di recuperare il controllo della propria identità, venendo però disturbato da strani rumori: accanto alla propria camera, egli trova infine una stanza nascosta e murata, nella quale si nasconde una sorta di spettro dell'amico, che con dei rumori disturbava i tentativi di recuperare la sua stessa personalità originaria.

---

<sup>87</sup> Sull'influenza in Europa dello spiritismo cfr. M. Scotti, *Storia degli Spettri*, Milano, Feltrinelli, 2013. Si può considerare come un autore contemporaneo a Grabiński, Algernon Blackwood, basi molti dei suoi racconti di fantasmi su teorie della persistenza del passato nei luoghi. I concetti sono analoghi a quelli espressi dall'autore polacco, ma più marcatamente legati allo spiritismo, tanto che in molti di essi si parla di medium e influenze magnetiche come di realtà effettive (si pensi a *The Empty House* del 1906).

<sup>88</sup> M. Pelaia, *Nota biografica* in S. Grabiński, *Il demone del moto*, cit., pp. 228-229.

In questo caso non è la vicinanza ad un portentoso come la rete ferroviaria a rendere possibile l'evento soprannaturale: esso può capitare in ogni situazione, casualmente. Il concetto di permanenza del pensiero viene inoltre parzialmente mutato: non solo la memoria dell'amico defunto sembra essersi insinuata nell'Io del protagonista, ma essa appare quasi essersi materializzata nella figura informe e inquietante che si è installata accanto alla sua camera. L'alcova, di cui il protagonista non conosceva l'esistenza, sembra rappresentare quasi il suo stesso inconscio, nel quale si sarebbe nascosto il pensiero dell'amico morto – un'infestazione materiale che fa da eco all'infestazione mentale. Eppure la situazione non è così semplice: i rumori atti a disturbarlo mentre tenta di recuperare sé stesso tramite esercizi mentali<sup>89</sup>, la materialità dichiarata dell'intruso che cede il passo repentinamente ad una sparizione inspiegabile – tutto sembra far propendere verso l'impossibilità di chiarire che cosa sia successo, a quale ordine di regole ci si dovrebbe appigliare per comprendere non solo i meccanismi del mondo, ma anche quelli della mente che abitiamo. La volontà dell'individuo sembra essere spostata e trascinata altrove<sup>90</sup>.

Anche *La casa impazzita* (*Szalona zagroda*, 1918) pone al suo centro il problema dell'agenzia. Il protagonista, per confermare alcune sue «teorie» messe in discussione da un suo conoscente, si trasferisce con i propri figli piccoli in una casa dal passato inquietante, nella quale sono accaduti fatti terribili. Lasciandosi trasportare da una pulsione estranea, egli diventa sempre più violento e ostile verso i figli, finché – attuando una scena che era stata visivamente prefigurata, in modo oscuro, da alcune macchie di muschio su un muro – non uccide i due bambini. Difficile stabilire dove finisca la volontà del padre di testare le capacità d'influenza della casa e dove inizi, invece, la potenza di questa stessa influenza; l'edificio non è che l'ennesimo luogo che trattiene in sé il pensiero e il passato, imponendo il proprio volere sull'uomo per necessità o per questioni «stilistiche»:

K. sosteneva che in certi posti certi eventi dovevano verificarsi. In altre parole, che esistano dei posti il cui carattere, natura e spirito attenda il verificarsi di eventi a loro connessi. Lui definiva ciò una “conseguenza stilistica”, nonostante io vi avvertissi un elemento panteistico. Qualsiasi cosa lui potesse derivare da ciò, io

---

<sup>89</sup> Tra i quali rientra anche l'attività della scrittura.

<sup>90</sup> La moltiplicazione della personalità nei racconti di Grabiński è stata analizzata da Krzysztof Grudnik, il quale individua una «identità catottrica» in numerose opere dell'autore. In merito K. Grudnik, *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego* (trad. it.: «Identità catottrica nei racconti di Stefan Grabiński»), in «Litteraria Copernicana», 1(11), 2013. De Carlo riprende il discorso della metafora catottrica, avvicinando i passaggi di soglia di Grabiński a passaggi attraverso uno specchio (Andrea F. De Carlo, *Speculum animae. Metafore catottriche nei racconti di Stefan Grabiński*, cit., p. 56); nel caso di questo racconto, De Carlo riconduce il significato del racconto alla necessità di una scoperta del sé più inconscio (*Ivi*, pp. 65-66), ma la negatività dell'episodio pare implicare piuttosto un'impossibilità di riconciliazione col mondo e con la percezione di esso. Abbiamo visto in precedenza che anche in Lovecraft viene trattato il tema della separazione soprannaturale della personalità; Grudnik tende a ricondurre questo discorso all'intera impostazione della poetica di Grabiński e al suo legame con la materia psicologica, ma non si dovrebbe mettere troppo in secondo piano l'importanza del fattore “trasformante” del soprannaturale.

non condividevo questo punto di vista, e stavo alla larga anche dai soli accenni ai misteri che la vita potrebbe offrire.<sup>91</sup>

Il protagonista decide dunque di tentare l'esperimento per una forma di capriccio che assomiglia ad un'ossessione o una paranoia, per sfatare la veridicità delle «conseguenze stilistiche», finendo con l'affermarne la veridicità.

La prefigurazione del destino tramite immagini e ombre – un destino cui l'individuo viene trascinato senza volere<sup>92</sup> - si ritrova analoga in *Proiezioni* (*Projekcje*, 1918).

Un architetto è stregato da un vecchio monastero in rovina, che lo attira tramite proiezioni di ombre che appaiono nella sua camera. Ossessionato dall'edificio, egli ne ricostruisce in parte la storia, scoprendo nei suoi sotterranei degli antichi segreti legati a culti proibiti e malvagi. Attirato poi da una fantasmatica figura di donna, trova la sua fine nei sotterranei del convento.

Anche qui emerge una volontà esterna spinge il protagonista, una pulsione che viene insieme dal suo inconscio ma anche dall'esterno – e che si concretizza nelle ombre che prefigurano il destino di morte, ma anche nei richiami lanciati dagli spettri. A ciò si aggiunge l'allusività con la quale si definisce la storia del monastero, un luogo caratterizzato da un passato macabro costellato di strani riti e di trasgressioni sessuali; in *Proiezioni* l'oppressione del soprannaturale è resa più inquietante dalla vaghezza nella descrizione del *background* del luogo, la quale si mostra reticente e titubante su una vicenda che, altrimenti, sembrerebbe tratta direttamente da un romanzo storico di fine '700. Di ciò che accadeva nei sotterranei del convento si dice poco, ma quel poco che si descrive – una porta con delle incisioni grottesche<sup>93</sup>, una cassa con degli scheletri di bambini<sup>94</sup> - rende ancora più significativi i vuoti nel narrato, in piena linea con l'allusività del modo *weird*. Ne *La stanza grigia* (*Szary pokój*, 1920<sup>95</sup>) viene di nuovo proposta l'idea della persistenza del pensiero in un luogo.

Il protagonista avverte, in una stanza presa in affitto, una profonda sensazione oppressione. Dopo aver assistito a diverse apparizioni, scopre infine che nella camera è avvenuto un suicidio, un evento

---

<sup>91</sup> S. Grabiński, *The Frenzied Farmhouse*, in *On the Hill of Roses*, cit., pos. 220.

<sup>92</sup> Nel fantastico tradizionale la prefigurazione del destino è solitamente associata all'azione dei personaggi, che compiono gli atti che erano stati predetti in modo soprannaturale (si pensi, in un certo senso, a *L'uomo della sabbia* (1816) di E. T. A. Hoffmann). Tra Ottocento e Novecento, invece, si manifesta sempre più spesso la mancanza di responsabilità degli individui nella sorte che gli è stata annunciata: in questo racconto di Grabiński la predeterminazione pone l'agenzia altrove, rendendo i personaggi inermi davanti ad un fato annunciato. A ciò si possono ricollegare alcuni testi di Ambrose Bierce, quale *La morte di Halpin Frayser* (1893), o quelli di William Fryer Harvey, quale *August Heat* (1910). In un certo senso l'apice di questo tipo di anticipazione si raggiunge in alcuni testi di Kafka, quali *Il processo* (1925) o *La metamorfosi* (1915), il che rappresenterebbe un'ulteriore dimostrazione del fatto che la *weird fiction* segna un momento di transizione tra un soprannaturale «controllato» e uno più libero, com'è quello proprio del surrealismo.

<sup>93</sup> S. Grabiński, *Projections*, in *On the Hill of Roses*, Hieroglyphic Press, 2012, pos. 1832.

<sup>94</sup> *Ivi*, pos. 1904-1912.

<sup>95</sup> Il racconto fu pubblicato nel 1920 ma era già stato scritto nel 1915.

tanto terribile da «impregnare» il luogo stesso; questa idea è basata su una teoria non dissimile da quelle esposte in *Binario morto*, *La zona morta* e *L'engramma di Zatera*:

Il nostro rapporto quotidiano con un certo luogo, un più prolungato soggiorno in un determinato ambiente, anche se privo di presenze umane o limitato alla sfera degli oggetti inanimati richiama, dopo un certo periodo, una reciproca influenza e iterazione. Lentamente si forma un qualche sfuggente tipo di simbiosi, le cui tracce talora si perpetuano per lungo tempo dopo che il contatto diretto si interrompe. Dietro di noi resta una certa energia psichica aggrappata ai luoghi e alla cose a cui era avvezza. Tali residui, resti sottili di passate relazioni, indugiano per anni, chissà, forse per secoli, non viste da chi non vi sia sensibile, ma comunque presenti, manifestandosi talvolta tramite un gesto maggiormente definito.<sup>96</sup>

La precisione del protagonista nell'analizzare le apparizioni, esaminate con uno spirito scientifico e una precisione descrittiva che tende a rendere più realistico e concreto il soprannaturale stesso<sup>97</sup>, è segno della sua capacità di ribellarsi alla sorte incombente; a differenza dei protagonisti di *Strabismo* e *Proiezioni*, egli sfugge al destino abbandonando la camera.

Questa presa di posizione coincide con una forma di affermazione di sé che abbiamo già visto in altri racconti, e soprattutto in quelli a tema erotico; il protagonista di *A casa di Sara* dimostra capacità e volontà di agire, affrontando la situazione. Questo stesso tipo di volitività si ritrova anche in altri testi, ma essa rappresenta, spesso, l'occasione per esporre ulteriormente sé stessi ai capricci del fato; in maniera non dissimile dalla curiosità che porta i protagonisti di Montague Rhodes James o di Lovecraft a scoprire antichi misteri dimenticati, alcuni personaggi di Grabiński sfidano la costituzione stessa della realtà, andando incontro alla rovina.

In *Sulla tangente* (*Po stycznej*, 1918) un uomo mette a punto una teoria sulla predeterminazione: se il destino di ogni persona è assimilabile ad un'ellissi, e ognuna di esse è posta su un unico piano (quello della contemporaneità delle esistenze), esisterà necessariamente una linea retta che le attraversi, toccandole in diversi punti. Un individuo potrà dunque sfruttare questa tangente per uscire dal proprio circolo esistenziale, individuando i punti di contatto con le altre ellissi, ed avviarsi verso qualcosa di sconosciuto. Il protagonista si lancia dunque in una passeggiata libera, tutta a tesa a seguire le coincidenze che gli capitano, con lo scopo di imboccare la teorica tangente; alla fine, preso da questa ossessione, finirà con l'assumersi il destino di un tentato suicida, sparandosi<sup>98</sup>.

L'uscita del protagonista dal binario del proprio destino è descritta come un fenomeno fisico, meccanico:

Fino ad un certo punto, Wrzecki rimase nella sfera della teoria: aveva capito. Non si era ancora imbattuto nella sua tangente nella realtà, nonostante lui credesse nella possibilità della sua esistenza. La sua vita, come

---

<sup>96</sup> S. Grabiński, *La stanza grigia*, in *Il villaggio nero*, cit., p. 71

<sup>97</sup> Come abbiamo visto nel cap. 1, anche nei racconti di Lovecraft si verifica qualcosa di simile.

<sup>98</sup> S. Grabiński, *On a tangent*, in *On the Hill of Roses*, Hieroglyphic Press, 2012, pos. 562.

quella di chiunque altro, ancora vorticava lungo una normale ellisse, pazientemente sottomettendosi a forze centripete di occorrenze quotidiane e non smuovendo nessun sospetto riguardo ai risultati di eventi, o conseguenze psicologiche e meccaniche. Lui era pronto in ogni momento, comunque, con la minima spinta esterna, a cadere fuori dal tracciato e correre a velocità fatale lungo un solco sperduto. Lui sentiva che una forza centrifuga avrebbe prevalso empaticamente e lanciargli in quel momento, come una liscia ruota di un nastro trasportatore, a vertiginose distanze.

Lui sarebbe stato trascinato lì dalla malia dell'unicità e dalla lusinghiera verifica delle sue teorie e forse dal...destino. Wrzecki adorava cose misteriose...<sup>99</sup>

Dove lo avrebbe condotto questo ipotetico percorso, lui non lo sapeva. Quello avrebbe potuto dipendere dai punti direzionali. In quel momento aveva l'impressione che la strada stesse iniziando a deviare; arrivò alla conclusione dalle due coincidenze precedenti. Una forza oscura lo stava tirando giù lentamente dall'orbita prescritta e lo spingeva dritto innanzi. Verso dove? Non ne aveva idea.<sup>100</sup>

La prospettiva di questo straniamento dal proprio percorso predeterminato assurge a nuova categoria esistenziale, un'osservazione del «dentro» dal «fuori» che è propria del modo *weird*<sup>101</sup>. Predeterminazione e riflessioni sull'essere sono al centro di *Saturnin Sektor* (*Saturnin Sektor*, 1920): il protagonista cerca di rintracciare un misterioso autore di articoli, Saturnin Sektor, che elogia e glorifica la considerazione del tempo come quantità suddivisibile in parti, ore, minuti e secondi. Egli è invece un convinto sostenitore dell'idea del tempo come Durata, cioè come estensione indivisibile; infine incontrerà il suo rivale, prima nella forma di Saturno, e poi in quella di un orologiaio. Il suo nemico non è che l'incarnazione della misurazione parcellizzata del tempo, la quale poi morirà, cedendo il passo a un nuovo modo di intendere l'aspetto cronologico.

Il racconto sembra cedere a tendenze surrealiste (come già abbiamo visto in *Il demone del moto*), pur partendo da un impianto tradizionale: infatti esso prende le mosse dallo stupore del protagonista, incredulo che qualcuno possa criticare le sue considerazioni sul tempo, contenute in un trattato che lui non ha fatto leggere a nessuno. Soltanto più avanti, durante il confronto tra il protagonista e Saturno, il carattere soprannaturale della vicenda viene come registrato e assorbito.

Eppure, il racconto mantiene ancora delle caratteristiche *weird*. Il protagonista man mano che inizia ad incarnare sempre più il concetto di tempo come Durata, perde il legame con il proprio essere dimenticando il proprio nome<sup>102</sup>; inoltre, quando Saturnin Sektor muore, la prospettiva surreale torna bruscamente ad una condizione realistica, poiché si spiega che l'orologiaio è effettivamente morto in circostanze poco chiare – come verrebbe specificato, cioè, in un qualsiasi racconto fantastico tradizionale – e che gli orologi della città si sono fermati tutti allo stesso momento, cioè alla morte di

---

<sup>99</sup> Ivi, pos. 430.

<sup>100</sup> Ivi, pos. 430.

<sup>101</sup> M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., p. 10.

<sup>102</sup> S. Grabiński, *Saturnin Sektor*, in *Il villaggio nero*, cit., p. 91.

Sektor.

Il pensiero, il destino e il tempo si vanno dunque materializzando. Non siamo distanti dalla «naturalizzazione» del soprannaturale operata nell'opera più tarda di Lovecraft, restando pur sempre nel panorama della *weird fiction* e sulla descrizione di concetti fuori dalla comprensione umana e sull'allusione alle loro implicazioni.

In questo senso, tra i racconti più significativi di Grabiński va annoverato *Lo sguardo* (*Spojrzenie*, 1922). La vicenda ruota attorno al personaggio di Odonicz: scioccato dopo la morte della sua amante in circostanze misteriose, investita da un treno, egli entra in uno stato paranoico. Colpito dal fatto che la donna - andandosene da casa sua e salutandolo per l'ultima volta - abbia lasciato aperta la porta della stanza, inizia a sviluppare una sorta di psicosi che lo porta a temere prima tutto ciò che possa celarsi dietro gli usci, e poi ciò che potrebbe nascondersi dietro gli angoli, in casa, per strada, in qualsiasi luogo, come se l'incognito fosse il primo annuncio di una realtà sconosciuta e malvagia. Dopo aver assistito ad inquietanti intrusioni soprannaturali di questo mondo ulteriore nella sua sfera quotidiana, egli ne è infine sopraffatto, morendo nella sua camera dopo aver deciso di guardare, per un solo istante, verso l'inquietante ente che egli sente sempre incombere alle proprie spalle. Il racconto delinea in maniera efficace il terrore verso qualcosa di sconosciuto e indefinito, che si manifesta principalmente nella mente del protagonista condizionandolo nella vita di ogni giorno. Sempre più disturbato da ciò che può trovarsi *dietro* ogni ostacolo per la vista – a prescindere da quale sia lo schermo che permette all'ignoto di celarsi – egli giunge a modificare la propria casa, riducendo al minimo l'arredamento in modo che non esistano spazi in cui qualcosa possa occultarsi. Questo elemento incombente, definito per le sensazioni che causa nel protagonista e non per le sue caratteristiche in sé<sup>103</sup>, è reso più inquietante dalla volontà attribuitagli da Odonicz:

Ogni sorpresa che potesse nascondersi oltre l'angolo avrebbe avuto il tempo, adesso, di “mascherarsi” prima d'esser vista. Quest'indefinito “qualcosa” in qualche modo eterogeneo e selvaggiamente estraneo, la cui esistenza egli profondamente percepiva al di là della copertura oltre la svolta, poteva ora restarsene celato, per qualche tempo ancora indisturbato dal suo occasionale sguardo. Perché qualcosa c'era, on gliene restava dubbio. Qualcosa di fondamentalmente “diverso”<sup>104</sup>

L'indefinito, escluso dalla casa di Odonicz dove «niente l'avrebbe colto alla sprovvista, nulla che si potesse rintanare oltre alcun angolo non visto»<sup>105</sup>, trova comunque un modo di manifestarsi, attraverso l'inquietante sostituzione di oggetti domestici. Mentre sta scrivendo un trattato sugli

---

<sup>103</sup> In modo analogo all'Innominabile immaginato da Lovecraft nel racconto *The Unnamable* (1923), scritto appena un anno dopo il testo di Grabiński, e nel quale si trova una sensazione terrificante che si caratterizza principalmente per il fatto di non poter essere definita dall'uomo.

<sup>104</sup> S. Grabiński, *Lo sguardo*, in *Il villaggio nero*, cit., p. 148.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 151.

organismi marini, Odonicz scopre che il suo fermacarte di porfido si è tramutato in qualcosa di «morbido e cedevole»<sup>106</sup>, una spugna che sembra fuggita direttamente dalla sua mente impegnata in speculazioni sulla biologia. Poco dopo l'oggetto torna alla forma originaria, ma da allora gli scambi si fanno sempre più frequenti, escludendo dunque la possibilità che il senso d'oppressione e di minaccia avvertito dal protagonista possa essere del tutto frutto della sua immaginazione: qualcosa sta accadendo, qualcosa che si svolge attorno a lui.

Bisogna evidenziare che l'ente che opprime Odonicz non è accostabile facilmente a *topoi* tradizionali del fantastico: se è vero che il terrore inizia a manifestarsi dopo la morte dell'amante, non c'è alcun indizio, nel racconto, che permetta di relazionare la paura nascosta dietro gli angoli ad un fantasma della donna. L'intenzionalità attribuita all'orrore nascosto, oltre a possedere i tratti assegnati da Fisher all'*erie* (nello specifico la presenza di una volontà là dove non dovrebbe esserci), impedisce anche di categorizzarlo come una generale concretizzazione della paura per l'ignoto; in una descrizione allusiva e incerta, che ricorda alcuni racconti del contemporaneo Thomas Ligotti, Grabiński racconta la confusione che si genera dentro lo stesso Odonicz e che lo spinge, sotto l'influsso malvagio del soprannaturale, a riflessioni pregni di un solipsismo esistenziale, tutto teso a giustificare o negare l'orrore di ciò che gli sta succedendo:

“Davvero esiste il mondo intorno a me? Se sì, esiste realmente oppure è una creazione del pensiero? O tutto ciò non è che l'immaginazione di un ego profondamente assorto? Da una qualche altra parte, di là da qui, qualcuno sta continuando da tempo immemorabile a pensare. E il mondo intero, e il povero germe dell'umanità con esso, è l'opera del suo fantasticare!”

Altre volte cadde in una frenesia d'egocentrismo, mettendo in dubbio l'esistenza d'ogni cosa al di fuori di se stesso. Lui e lui soltanto, il dottor Tomasz Odonicz, costantemente era pensate e tutto quel che si vedeva e percepiva doveva essere frutto della sua sola mente [...] “E se, in effetti, non ci fosse nulla dietro l'angolo? Chi lo può dire che veramente esiste un qualche cosa, al di là della cosiddetta “realtà”? Oltre questa realtà che sono forse io stesso a creare? Finché vi resto immerso fino al collo, fintanto che mi basta... tutto rimane tollerabilmente a posto. Ma se volessi sporgermi al di fuori del mio sicuro ambiente, per guardare oltre il bordo dello spigolo?”<sup>107</sup>

L'agenzia dell'individuo e la sua possibilità di reagire vengono comunque escluse, anche nel caso in cui tutta la realtà sia generata dalla sua sola mente. V'è sempre un altro posto, un altrove nel quale si cela l'orrore e l'indicibile, sia esso il niente assoluto o sia esso qualcosa di totalmente sconosciuto:

---

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>107</sup> *Ivi*, pp. 154-155.

L'idea del nulla, d'un assoluto e illimitato vuoto, senza alcun dubbio era qualcosa di terrificante. Ma, d'altro canto, non era forse preferibile il nulla, piuttosto che una qualche realtà d'ordine totalmente differente? Poiché, chi mai poteva dire cosa davvero fosse quel "qualcosa"?<sup>108</sup>

Alla fine Odonicz, colto in un momento quotidiano qualsiasi, mentre legge un libro, sente alle proprie spalle che «scene di misteriose quinte si spostavano, si sollevavano cortine, s'aprivano i panneggi d'un sipario...»<sup>109</sup>, e senza poter resistere si volta, lanciando subito un «grido disumano, d'orrore e di paura senza limiti», per poi stramazza al suolo. La mente umana, pur dopo aver tanto a lungo rimuginato sull'indefinito, soccombe davanti alla sua vista.

#### 1.4) Oltre il *weird* e modernismo

Come si è visto, in buona parte della narrativa breve di Grabiński il testo si divide in una fase teorica e speculativa, nella quale vengono proposte idee atte a ribaltare la concezione ordinaria della realtà, e una «attuativa» o sperimentale. Dopo aver esposto delle teorie sullo spazio, il tempo e il pensiero, i personaggi e i narratori<sup>110</sup> le mettono alla prova per descriverne o subirne gli effetti, a volte anche inaspettati. Questo procedimento è studiato da Grabiński, il quale consapevolmente cercava di attuare innovazioni nel fantastico: il «neofantastico», come lo definiva lui stesso, doveva occuparsi di aspetti psicologici e mentali, abbandonando il semplice ricorso a stilemi tradizionali<sup>111</sup>.

La riflessione sui meccanismi della mente umana viene spesso accostata a quella sulla reazione alla sensualità, alla tecnologia e all'arte, che per Grabiński assumono un particolare significato quali concetti «estremi», davanti ai quali la ragione viene messa alla prova. Ciò si traduce in una certa attenzione verso il tema della letteratura e della letterarietà.

Effettivamente, il tema della scrittura è importante in molti racconti. *La vendetta degli elementali* si basa sul dialogo con le entità ultraterrene, che lasciano segnali scritti nella cenere per il protagonista; in *Strabismus* il protagonista tenta di ritrovare sé stesso tramite la scrittura; in *Una villa sul mare* l'amico del protagonista è uno scrittore fallito, e i crimini di cui si macchia sono legati anche

---

<sup>108</sup> S. Grabiński, *Lo sguardo*, in *Il villaggio nero*, cit., p. 157

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 158. Anche il ricorso all'immagine del teatro è un espediente molto utilizzato da Thomas Ligotti. L'autore statunitense ha espresso ammirazione verso Grabiński, le cui soluzioni formali potrebbero aver influenzato lo scrittore contemporaneo. Cfr. *An Interview with Thomas Ligotti. Born to Fear*, (<http://www.teemingbrain.com/interview-with-thomas-ligotti-2/>, consultato il 21/11/18)

<sup>110</sup> I narratori dei racconti di Grabiński sono quasi sempre protagonisti diretti dei fatti, nella tradizione del racconto fantastico; eppure manifestano una tendenza alla speculazione e all'ipotesi che altera il normale procedere della narrazione.

<sup>111</sup> Cfr. K. Gadomska, *La conception du métaphantastique de Stefan Grabiński...*, in K. Gadomska, A. Loska (a cura di), *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft...*, cit., p. 122. Wilczyński sostiene che Grabiński sia stato portato ad occuparsi di psicologia e di nuovi modi narrativi soprattutto grazie all'esempio di Poe; cfr. M. Wilczyński, *Bliźniacze formy - bliźniacze twory. Zez Stefana Grabińskiego i William Wilson Edgara Allana Poe* (trad. It.: «Forme gemelle, creazioni gemelle. Zez di Stefan Grabiński e William Wilson di Edgar Allan Poe»), in «Ogrody Nauk i Sztuk», n. 5, 2009, pp. 472-480; per quanto l'opera di Poe e di Grabiński possano essere messe in correlazione, si dovrebbe tenere conto delle differenze d'approccio e, soprattutto, non dimenticare la rilevanza dell'aspetto parapsicologico nella narrativa dell'autore polacco.

all'invidia per un poeta capace. Riferimenti autobiografici alla carriera di scrittore di Grabiński si possono rintracciare in *L'ombra di Baphomet*<sup>112</sup> e in *L'appassionata*, scritto durante un soggiorno dell'autore a Venezia.

Ma il racconto più significativo a proposito del rapporto tra autore e opera – e nel quale il processo di ribaltamento del reale riguarda anche la stessa letteratura – è certamente *L'area* (*Dziedzina*, 1920). Wrzesmian, un autore ritiratosi dalla carriera, ipotizza una nuova forma d'espressione artistica, basata sul puro pensiero; alla fine la sua immaginazione si concretizzerà in una casa infestata dai personaggi da lui immaginati, che lo consumeranno per poter trovare vita propria.

Il racconto si dilunga in riflessioni sull'opera d'arte, ipotizzandone una forma libera e indipendente:

In definitiva, per la gran parte le opere d'arte si incentrano, più o meno, su un piano di realismo, riproducendo o trasformando le visioni della vita. Gli eventi, anche quando immaginari, non ne sono che un'analogia intensificata, per ammissione, tramite l'esaltazione o il *pathos*, e pertanto possibili in un qualche istante nel tempo [...] ma il caso di Wrzesmian si presentava un po' diverso. L'intero complesso del suo bizzarro, enigmatico lavoro rappresentava un'unica grande opera narrativa. Invano il branco di critici, scaltri come volpi, aveva scavato in cerca delle cosiddette "influenze letterarie", delle "analogie" e "correnti straniere" che avrebbero fornito una chiave, per quanto approssimativa, alla fortezza impenetrabile della poetica di Wrzesmian. Invano gli acuti recensori avevano cercato ausilio presso eruditi esperti di psichiatria, e setacciato ogni genere di scritti, o s'erano immersi in enciclopedie: la scrittura di Wrzesmian emergeva trionfante da ogni prova della sua interpretazione, persino più misteriosa, più pericolosa e sconcertante. Da essa trasudava un tenebroso fascino, un'allettante, vertiginosa profondità agghiacciante.<sup>113</sup>

Wrzesmian realizza dunque una forma d'arte indipendente, quasi del tutto avulsa dalla realtà materiale. Eppure ciò non gli basta, poiché egli vuole raggiungere un livello superiore:

C'era qualcosa, in quei lavori brevi e densi, che inchiodava l'attenzione e incatenava l'anima; una potente suggestione sorgeva da quelle opere incisive e compendiose, scritte apparentemente nel freddo stile del giornalismo o della scienza, ma sotto alle quali ardeva il fervore di un fanatico. Poiché Wrzesmian credeva in quel che aveva scritto. Perché, nel corso degli anni, aveva acquisito la più ferma convinzione che ciascun pensiero, anche il più audace, che ogni narrazione, anche la più folle, potessero concretizzarsi, un giorno, e compiersi nel tempo e nello spazio.<sup>114</sup>

Torna, dunque, l'idea della concretizzazione del pensiero che abbiamo già visto in altri racconti. Applicando questo discorso all'attività letteraria, però, Grabiński delinea un'allegoria moderna della creazione artistica. I personaggi di Wrzesmian si materializzano tutti dentro una villa abbandonata,

---

<sup>112</sup> K. Gadomska, *La conception du métaphantastique de Stefan Grabiński, à l'exemple de L'Ombre de Baphomet*, in K. Gadomska, A. Loska (a cura di), *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft...*, cit., p. 123.

<sup>113</sup> S. Grabiński, *L'area*, in *Il villaggio nero*, cit., pp. 105-106.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 106.

da lui scelta come luogo di riferimento per le sue fantasticherie, e infine esigono da lui la vita attraverso il suo stesso sangue<sup>115</sup>. Dopo averlo ucciso, quei personaggi si condensano in un corpo mostruoso, «forse appartenente a uomo, bestia o pianta»<sup>116</sup> e non dissimile dalla stranezza di Zamota in *L'amante di Zamota*, o dell'uomo talpa in *Parabola della talpa di galleria* – entrambe figure tese a indicare il rapporto ibrido tra i soggetti, tra amante e amato, tra uomo e natura. In *L'area* l'autore giunge a morire per dare vita all'opera artistica perfetta, un'opera che lui aveva ipotizzato del tutto svincolata dal reale, e che invece nel reale irrompe per vivificare sé stessa. Si possono evidenziare analogie con il discorso meta-teatrale portato avanti da Pirandello, ad esempio ne *Sei personaggi in cerca d'autore* nel quale viene messa in risalto l'ostilità dei personaggi verso il Capocomico. Inoltre, laddove ne *L'area* Grabiński propone la casa infestata dai personaggi, ansiosi di trovare realizzazione di sé uccidendo il proprio autore, Pirandello ne *I giganti della montagna* descrive la casa degli Scalognati, al cui interno una camera è adibita ai soli manichini, che si animano mettendo in scena autonomamente i pezzi teatrali in una concretizzazione di un teatro del tutto indipendente e puro, libero addirittura dagli attori. L'autorealizzazione dell'opera e dei personaggi, dunque, nelle sue forme più estreme - in nel racconto di Grabiński il protagonista Wrzesmian muore, mentre in Pirandello i teatranti verranno distrutti dai Giganti - deve passare per il soprannaturale.

Se dunque appare chiaro l'inquadramento di Grabiński nel modernismo e, di conseguenza, nell'evoluzione del fantastico tradizionale che abbiamo chiamato *weird fiction*, si può evidenziare come l'opera dell'autore polacco sia parimenti proiettata verso un'ulteriore evoluzione, esattamente come si è visto per Lovecraft. Precedentemente ci siamo soffermati su alcune ambiguità nella distinzione tra *weird* e *erie* proposta da Mark Fisher, sottolineando come sia difficile considerare i due concetti quali davvero differenti l'uno dall'altro. Accettando in pieno la nomenclatura di Fisher, i paesaggi descritti da Grabiński in racconti quali *La zona morta*, *L'engramma di Szatera* o *Ultima Thule*, impregnati del passato irrealizzato e del pensiero consumato, non solo rappresentano un buon esempio di *hauntology*<sup>117</sup> ma potrebbero rientrare appieno nell'*erie*<sup>118</sup>. Eppure abbiamo visto che nei racconti di Grabinski irrompe spesso l'elemento disturbante, il

<sup>115</sup> Bisogna ricordare che diverse figure femminili narrate da Grabiński, come abbiamo detto in precedenza, richiamano il personaggio del vampiro.

<sup>116</sup> Si veda quanto si dice sull'ibridazione tra animali, piante minerali nei racconti di Lovecraft in C. Smith, *A Nameless Horror*, in J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, cit., pp. 96-97.

<sup>117</sup> Per come ne abbiamo accennato nel capitolo 2.

<sup>118</sup> Essi possono essere paragonati ai panorami desolati analizzati dal critico, quali quelli letterari dei racconti di M. R. James o quelli cinematografici di *Stalker* del regista Tarkovskij (il quale nella pellicola citata dedica molto spazio a inquadrature di treni e ferrovie). La desolazione dei paesaggi di Grabiński è stata messa in relazione alla fascinazione per le rovine tipica della letteratura gotica, fantastica e *weird*. Cfr. D. F. Lewis, S. Wielhorski, *Stefan Grabinski's Mysterious Retreats*, in *Cloistered by Ravelled Bones & Ruined Walls*, cit., pp. 58-64.

ribaltamento degli schemi d'analisi e delle prospettive, quel senso di *errore* che Fisher attribuisce esclusivamente al *weird*; a riprova, dunque, della commistione tra questo e l'*eerie*, e della loro influenza determinante nella letteratura fantastica tra Ottocento e Novecento.

Caratterizzati da riferimenti a toponimi precisi che, spesso, in realtà risultano del tutto inventati<sup>119</sup>, i luoghi di Grabiński sembrano aspirare ad uno statuto di «finzione realistica» paragonabile a quello dei racconti di Lovecraft. Se nell'autore di Providence si può parlare di *weird geographies*<sup>120</sup>, nel caso dello scrittore polacco il rimbalzo tra paesaggi immaginari e paesaggi letterari è meno marcato proprio a causa della mancanza di nomi reali – sostituiti però da nomi plausibili, per ambientazioni plausibili e quotidiane, che comunque ottengono l'effetto di rendere verosimili gli scenari descritti.

Questa differenza va tenuta in conto per apprezzare le affinità tra i due scrittori, pur evitando di incorrere nel rischio di avvicinarli laddove non vi sono termini per poterlo fare con chiarezza<sup>121</sup>.

---

<sup>119</sup> M. Wilczyński, *Secret passage through Poe*, cit., p. 533.

<sup>120</sup> J. Kneale, "Ghoulis Dialogues"... in C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of Lovecraft*, cit., p. 52.

<sup>121</sup> Ad esempio l'accostamento proposto da Wilczyński tra il racconto *The Tomb* di Lovecraft e *La stanza grigia* di Grabiński, basato su una teorica comune derivazione dalle atmosfere di Poe, è condotto su argomentazioni poco convincenti. Si postula la mancanza di specificità per alcune ambientazione lovecraftiane della prima produzione racconti (M. Wilczyński, *Secret passage through Poe*, cit., p. 534), concentrandosi però su un passaggio di *The Tomb* – nel quale si descrive la camera di manicomio nella quale è rinchiuso il protagonista – che ha però una rilevanza del tutto marginale (*Ivi*, p. 535) rispetto al resto del racconto. A ciò bisogna aggiungere che *The Tomb* è uno dei primi racconti di Lovecraft (in realtà è il primo di cui abbiamo notizia, se si escludono gli esperimenti giovanili) e non ha senso usarlo per proporre un parallelo con l'attività letteraria già matura di Grabiński.

## Capitolo 4 - Jean Ray

### 1) Jean Ray. Il *weird* tra *cliché* e tradizione

Nell'opera di Jean Ray si può riconoscere un'evoluzione simile a quella che abbiamo evidenziato nella narrativa di Lovecraft e di Grabiński, e che porta alla revisione di moduli e stilemi della letteratura fantastica.

Lo scrittore belga, il cui vero nome era Raymond Jean Marie De Kremer, scrisse sotto diversi pseudonimi – i più famosi dei quali sono Jean Ray e John Flanders – e fu autore di una gran quantità di racconti e di romanzi brevi. Sebbene solo una parte della sua produzione sia ascrivibile al campo della letteratura fantastica, l'opera di questo autore può essere facilmente messa in relazione agli sviluppi caratteristici della *weird fiction* e anche ad alcuni espedienti tipici della narrativa da *pulp magazine* statunitense.

L'esperienza artistica di Ray rappresenta un *unicum* in Europa e ha posto, nel corso del tempo, una serie di problemi di analisi critica<sup>1</sup>. Molto nota nella prima metà del Novecento, tanto da attirare l'attenzione dell'industria cinematografica (e di Orson Wells) e da esser posta al centro di una «scuola fiamminga» del fantastico<sup>2</sup>, l'opera di Ray è stata in seguito tacciata di mancanza di originalità<sup>3</sup> o di scarso valore.

In realtà, in essa è possibile ravvisare un'evoluzione analoga a quella che abbiamo analizzato nello sviluppo del modo *weird*, e che porta la scrittura di Ray da una semplice reiterazione dei moduli del fantastico classico ad una loro esasperazione e quindi ad un loro superamento. Oltre che risultati dal sapore grottesco e parodico, dunque, si giunge anche ad uno stile basato sull'ignoto e sulla vaghezza, non dissimile da quello che abbiamo individuato in Lovecraft e Grabiński.

Arnaud Huftier, uno dei maggior critici dell'opera di Ray utilizza un approccio fortemente legato alla ricezione dell'autore da parte del pubblico, impostando la sua analisi su un piano cronologico legato alle diverse pubblicazioni di racconti, romanzi e antologie. Pur non focalizzandoci sulla medesima attenzione alla ricezione – che anzi, vedremo, sembra talvolta condizionare eccessivamente Huftier in alcuni giudizi – procederemo analogamente in senso cronologico, prendendo come riferimento le

---

<sup>1</sup> Molto studiata in ambito francofono (tra tutti citiamo i critici Arnaud Huftier e Roger Bozzetto, cui faremo spesso riferimento) l'opera di Ray è relativamente poco analizzata in ambito italiano, nel quale si distinguono perlopiù commenti da parte di scrittori di genere fantastico. I lavori di Ray sono stati molto spesso paragonati a quella di Poe e di Lovecraft, in taluni casi influenzando l'analisi del suo valore intrinseco; su questo aspetto, che approfondiremo più avanti, cfr. A. Huftier, *Jean Ray au révélateur: «L'Edgar Poe belge» ou «Le Lovecraft flamand»?*, in K. Gadowska, A. Loska (a cura di), *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft...*, cit., pp. 44-63.

<sup>2</sup> A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, Clemency, Engrage, 2010, p. 697. Su questo argomento torneremo più avanti.

<sup>3</sup> Cfr. R. Bozzetto, *Vendesi casa*, in J. Ray, *La casa stregata di Fulham Road e altri orrori*, a cura di L. Cozzi e S. Fusco, Roma, Profondo Rosso editore, 2015, pp. 279-280.

antologie più importanti pubblicate da Ray<sup>4</sup> e studiando di volta in volta le innovazioni introdotte da specifici racconti<sup>5</sup>. Dedicheremo poi un approfondimento specifico ad uno dei suoi romanzi più importanti, *Malpertuis*. In questo modo, pur non prendendo in esame la totalità della vastissima produzione di questo autore, si proverà a dare un'idea della sua evoluzione nell'approccio a stile e temi della letteratura del soprannaturale<sup>6</sup>.

### 1.1) Dal fantastico classico al weird

Quando apparve la prima raccolta di Ray, *Les contes du whisky (I racconti del whisky, 1925, edizione accresciuta nel 1946)*, l'autore aveva già alle spalle una discreta carriera di scrittore, avendo pubblicato diversi racconti su riviste e giornali<sup>7</sup>. L'antologia risulta significativa poiché comprende al suo interno racconti di stampo marcatamente fantastico, insieme ad altri più vicini al modo *weird*. Nei testi sono ricorrenti i temi dei viaggi per mare, della malvagità umana e della consolazione effimera portata dalla ricchezze e dai lussi. In alcuni, quali *Le nome de bateau (Il nome della barca)* e *La fortuna di Herbert*, sono del tutto assenti gli elementi soprannaturali e l'attenzione dell'autore è incentrata sul ricreare atmosfere cupe, rievocando gli ambienti più malfamati e pericolosi dei porti inglesi. L'elemento unificatore è il whisky<sup>8</sup>, sebbene Huftier individui come legame anche una riflessione di tipo sociale: al centro dei racconti sarebbe presente sempre lo stato della classe borghese, rappresentato non solo nel continuo tornare in scena di questioni legate al denaro e ai soldi, ma anche per una trasformazione dal tipo dell'«eroe» dei racconti precedenti a questa raccolta nel tipo della «vittima»<sup>9</sup>, un processo riconducibile al modernismo e alla rappresentazione di personaggi inetti o deboli.

Anche nei racconti del soprannaturale si può ravvisare un discorso innovativo, sebbene rispetto al modo fantastico. Ray possedeva una conoscenza approfondita della letteratura d'avventura e fantastica, soprattutto di origine anglosassone; Dickens, riconosciuto maestro nel genere del racconto di fantasmi, viene citato molte volte ne *I racconti del whisky* e in raccolte successive, spesso – come vedremo più avanti – nell'ambito di riflessioni sul romanzesco e sulla verosimiglianza del narrato.

---

<sup>4</sup> D'altronde è lo stesso Huftier a riconoscere a *Les contes du whisky*, prima raccolta di Ray, una «essenza fondatrice» nella sua opera (A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 169).

<sup>5</sup> Laddove necessario, specificheremo se i testi erano già apparsi precedentemente.

<sup>6</sup> L'analisi è stata condotta su edizioni in italiano, in inglese e in francese dei racconti di Ray. Sono indicate eventuali traduzioni dall'inglese o dal francese all'italiano.

<sup>7</sup> F. Lato, *Jean Ray: l'ultimo dei gotici*, in J. Ray, *Il Gran Notturmo*, Milano, Edizioni Hypnos, 2010, p. 17.

<sup>8</sup> A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 169. Va però specificato che in più d'una occasione il whisky appare solo fuggevolmente, costituendo perlopiù un pretesto per accostare un racconto ad un altro. La coerenza interna di *I racconti del Whisky* è paragonata da Huftier a quella di una raccolta di poesie di Apollinaire, *Alcools*, con la quale l'antologia di Ray avrebbe specifici punti di contatto in determinati racconti (*Ivi*, p. 177).

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 170.

Questa conoscenza del genere si rispecchia evidentemente in diversi racconti<sup>10</sup>.

Ad esempio *Entre deux verres* (*Tra un bicchiere e l'altro*) il protagonista vede i propri compagni di barca sparire all'interno di una grotta, ammaliati dagli occhi verdi di quella che probabilmente è una sirena; la narrazione si conclude con il dubbio sulla veridicità della vicenda, che potrebbe essere stata inventata per coprire una sordida storia di frode e di assassinio, e tutto si regge sul dubbio e sul tono colloquiale e ambiguo usato dal narratore.

In *Le saumon de Poppelreiter* (*Il salmone di Poppelreiter*) il protagonista vede una notte un salmone uscire dalle acque di un fiume, per trasformarsi poi in un suo conoscente, il signor Pilgrim. La cosa si ripete diverse volte, finché il personaggio non tenta di ricattare l'uomo trasformista; ne risulta una colluttazione nella quale quest'ultimo perde la vita. Alla fine è impossibile stabilire se Pilgrim si trasformasse davvero in un pesce, o se piuttosto non sia stata tutta un'allucinazione frutto della pazzia del protagonista; l'accettazione del soprannaturale avvicina il testo ad esempi di narrativa surreale coeva, sebbene l'esitazione finale possa fare propendere per un'ispirazione alla letteratura fantastica da parte dell'autore.

Evidenziamo ancora una volta come, trattando di «fantastico», stiamo tenendo presente una concezione modale: ed effettivamente, come si è visto, in alcuni racconti si individuano proprio le caratteristiche cui abbiamo accennato precedentemente riflettendo sul fantastico tra Todorov e Ceserani<sup>11</sup>, e soprattutto l'esitazione sulla spiegazione soprannaturale o meno degli eventi.

A questo proposito, *L'observatoire abandonné* (*L'osservatorio abbandonato*) si incentra sul presupposto dell'infestazione di un luogo abbandonato, per poi offrire una risoluzione razionale: i mostri che cercano di terrorizzare il protagonista sono, in realtà, dei rivali travestiti. Todorov avrebbe fatto rientrare il testo nell'*étrange*, cioè come racconto con soprannaturale spiegato, ma anche considerando le nostre riflessioni sul modo *weird*, è evidente che qui l'allusività e l'inquietudine data dall'ignoto sono poco rilevanti, dando più spazio al timore di una connessione – preesistente nell'immaginario – tra luogo abbandonato e presenze nefaste.

Similmente, in *Mon ami le mort* (*Il mio amico, il morto*) il surreale incontro del protagonista con una compagnia di presunti defunti si rivela essere una messinscena montata dagli avventori di un locale. Altri racconti ancora invece non lasciano dubbi sulla effettiva comparsa del soprannaturale, come *Le tableau* (*Il quadro*) nel quale un usuraio, che ha portato alla morte un giovane artista soffocato dai

---

<sup>10</sup> «Parlando di tradizione, Wagner aveva in mente la *ghost story* classica britannica, quella di M.R. James e di Sheridan LeFanu, e il gotico nord-europeo, da Ewers a Hoffmann, per arrivare a Blackwood, Hodgson, Machen. Ma i referenti letterari di Jean Ray non finiscono qui. Come non pensare, nelle storie di ambiente marinaro, a Conrad o a Stevenson? Oppure, nei racconti di ambientazione borghese, a Dickens? Sono presenti anche echi di autori d'avventura un tempo celebratissimi e oggi dimenticati, come J.O. Curwood e Rafael Sabatini o ancora noti, come Jack London» (F. Lato, *Jean Ray: l'ultimo dei gotici*, in J. Ray, *Il Gran Notturmo*, cit., p. 23).

<sup>11</sup> Si veda il capitolo 1.

debiti, viene vendicato per tramite di un quadro che si anima uccidendo l'uomo, in una rielaborazione dell'idea alla base de *The Picture of Dorian Gray*.

Siamo ancora nel campo del racconto di maniera, riconducibile ad una tradizione precisa; tenendo presenti solo questi casi, perciò, si potrebbe pensare che Ray voglia semplicemente imitare il racconto del soprannaturale ottocentesco, soprattutto di matrice anglosassone, ricorrendo a stilemi già noti quali l'esitazione sulla risoluzione soprannaturale degli eventi, il tema del ritorno dei morti, la valenza morale del soprannaturale e così via.

Ma in alcuni testi si ravvisa il tentativo, più o meno riuscito, di superare questo fantastico tradizionale. Pur rimanendo ancora presenti alcuni dati<sup>12</sup> Ray sembra voler forzare temi e strumenti stilistici, per giungere ad una evoluzione.

Anche *La vengeance (La vendetta)*, come *Il quadro*, appare ispirato da precedenti illustri nell'ambito del fantastico: la vicenda narra di un uomo, Rooks, che uccide il padre troppo avaro e ne nasconde il corpo sotto il pavimento, più o meno come accade in *The Tell-tale Heart* di Poe<sup>13</sup>. Ma qui viene evidenziata immediatamente l'ombra del soprannaturale: già al terzo paragrafo Rooks sente qualcosa bussare da sotto il pavimento, e «non dubitò nemmeno per un istante che non fosse il morto a bussare disperatamente sotto l'impiantito»<sup>14</sup>. Rooks inizia a bere smodatamente del whisky pur di non sentire l'inquietante rumore, che si ripete di notte in notte, finché in una sera di tempesta non si risveglia improvvisamente, scoprendosi col corpo paralizzato a causa dell'alcool. Davanti all'uomo immobilizzato il pavimento si smuove, alcune assi si sollevano, e ne esce non il corpo del padre, tornato a nuova vita come esigerebbe un tradizionale racconto fantastico, bensì semplicemente un ratto, addirittura una «povera bestiola»<sup>15</sup> responsabile di una «paura atroce» e, in campo prettamente letterario, di un sovvertimento di precisi codici narrativi.

Eppure il discorso viene nuovamente ribaltato: dall'apertura tra le assi fuoriescono altri ratti, poi «altre bestie: isopodi, blatte, scolopendre e coleotteri dalle forme sconosciute, dei quali Rooks persino ignorava l'esistenza»<sup>16</sup>, che inonda la stanza «come acqua melmosa»<sup>17</sup>; questa massa informe viene poi diretta dai ratti, dotati ora «occhi umani e tristi»<sup>18</sup>, su Rooks immobilizzato. Prima di essere divorato, l'uomo riconosce dunque il fatto che «i minuscoli mostri avevano divorato il morto, ne avevano mangiato il cuore e la carne e, assieme a ogni brandello del suo cadavere, avevano mangiato

---

<sup>12</sup> Principalmente il giudizio morale legato al soprannaturale. Il concetto di giustizia è alla base dell'intera raccolta de *I racconti del whisky*, nella quale gli usurari sono personaggi molto ricorrenti e solitamente puniti in modi crudeli.

<sup>13</sup> Cfr. A. Huftier, *Jean Ray au révélateur : « L'Edgar Poe belge » ou « Le Lovecraft flamand » ?*, cit., p. 47.

<sup>14</sup> J. Ray, *La vendetta*, in J. Ray, *I racconti del whisky*, Milano, Edizioni Hypnos, 2013, p. 122.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

il suo odio, l'odio di essere stato assassinato, l'odio di essere stato defraudato del suo amato denaro»<sup>19</sup>. Troviamo dunque stilemi e concetti tipici del racconto fantastico, quali il richiamo alla vita dei morti e il soprannaturale legato ad una punizione morale, ma anche innovazioni che altrove abbiamo ricondotto al *weird*, come la vaghezza nelle descrizioni, la rappresentazione di un orrore ibrido e informe, e l'exasperazione dell'immaginario<sup>20</sup>.

In *Josuah Güllick, prêteur sur gages* (*Josuah Güllick, prestatore su pegno*) si individua una simile evoluzione.

La storia vede un altro uomo avaro, Josuah Güllick, venire punito per la propria bramosia: egli accetta di restituire dei ninnoli d'oro ad un cliente del proprio banco di pegni, e che li vorrebbe riscattare per darli alla sorella moribonda, soltanto in cambio di un misterioso anello portato dal cliente stesso. Ottenuto l'anello, Josuah perde il controllo della mano su cui lo indossa, la quale inizia a distruggere contro la sua volontà le cambiali e i documenti con i quali l'uomo controllava i propri debitori; alla fine, la mano indipendente afferra una pistola e costringe Josuah al suicidio.

La spiegazione della vicenda viene a mancare quasi del tutto. La si può certo giustificare moralmente, sottolineando la crudeltà di Josuah nel non voler cedere i monili d'oro nonostante la situazione del cliente, crudeltà peraltro evidenziata da un intervento diretto del narratore che immagina l'angelo custode di Josuah cercare di fermarlo quando egli sta per prendere l'anello<sup>21</sup>; ma l'effettiva natura dell'oggetto maledetto, e perciò la motivazione alla base degli eventi soprannaturali, non viene del tutto spiegata. L'anello ha una provenienza inquietante, poiché il cliente che lo porta è appena tornato dal Messico e, come abbiamo visto in precedenza, in ambito fantastico l'«esotismo» implica il pericolo del soprannaturale; ma quando sta per essere fornita qualche spiegazione in più sulla sua natura, e sull'indiano che originariamente lo possedeva, Josuah taglia corto e afferma che le «storie d'avventura»<sup>22</sup> non gli interessano. L'omissione della spiegazione, e dunque l'alterazione nella comprensione nella catena degli eventi – cui si allude vagamente, aumentando il senso di estraneità – sono tratti tipici della *weird fiction*; a questi va aggiunta la rappresentazione (in un certo senso distaccata dalla narrazione, eppure presente come effetto stilistico) della fortissima ritrosia di un essere soprannaturale, l'angelo custode cui abbiamo accennato prima, il quale si dispera «con inaudito

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 124. Riprendendo le teorie di Fisher, si può dire che qui si trova qualcosa che non dovrebbe esserci e che invece c'è, ovvero la coscienza degli animali; d'altronde lo stesso Fisher identificava come *eerie* la volontà degli uccelli nel romanzo *Gli uccelli* di Daphne du Maurier (cfr. M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, cit., pp. 66-67).

<sup>20</sup> Nella *ghost story* la forza di un sentimento si traduce usualmente nell'apparizione di un fantasma, qui invece in una traslazione del sentimento stesso in una sede che gli dovrebbe essere preclusa, ovvero la mano; si può interpretare questo elemento come un altro esempio di *eerie* per come è inteso da Fisher. Il tema della mano animata tornerà in altre occasioni nell'opera di Ray, principalmente in *La main de Goetz von Berlichingen* (*La mano di Goetz von Berlichingen*).

<sup>21</sup> J. Ray, *Josuah Güllick, prestatore su pegno*, in *I racconti del whisky*, cit., pp. 113-114.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 115.

dolore»<sup>23</sup> vedendo il proprio protetto raccogliere l'anello<sup>24</sup>.

In *Dans le marais du Fenn (Nelle paludi del Fenn)* un normale racconto di caccia viene tramutato in una storia inquietante: il protagonista, cacciando con il proprio cane nella palude del Fenn<sup>25</sup>, si sente via via sempre più minacciato e osservato, finché il suo segugio non inizia a puntare, con un «tremore di rabbia e di terrore»<sup>26</sup> verso un folto cespuglio. Dal nascondiglio emerge poi qualcosa che assale il cacciatore, il quale sfugge all'aggressione fortuitamente e senza vedere da cosa è stato attaccato. Dopo essere fuggito, è infine raggiunto dal cane, che gli riporta «un'enorme mano scura che terminava con orribili artigli», «alla fine di una striscia sottile come un tubo di gomma»<sup>27</sup>. Questo oggetto orribile ha lo stessa funzione dell'«oggetto mediatore» analizzato da Ceserani nel fantastico<sup>28</sup>, ma è provvisto di ulteriori valori inquietanti: non soltanto conferma la realtà dell'evento occorso al cacciatore, ma unisce in sé la familiarità (è simile ad una mano) e la diversità (è al termine di una strana striscia, che potrebbe essere un braccio o un tentacolo, e ha strani artigli); inoltre essa «era di una materia gelatinosa e poco solida. Nel giro di alcune ore si decompose in un liquido rosa e viscoso, dall'odore insopportabile»<sup>29</sup>. D'altronde, la stranezza dell'incontro nella palude è connotata anche da altre descrizioni vaghe e al contempo allusive: l'occhio che il cacciatore vede tra le frasche, «un occhio mostruoso, verde come un fanale acceso, che mi fissava con odio terribile»<sup>30</sup>, l'urto causato dall'entità, che scuote «come una legione di demoni»<sup>31</sup>, e ancora l'urlo della creatura, «un grido feroce, che sputava in una lingua sconosciuta le più terribili bestemmie»<sup>32</sup>.

A riprova della ricerca di innovazione rispetto al fantastico, nella stessa antologia Ray inserisce un racconto quale *Les étranges études du Dr. Paukenschlager (Gli strani esperimenti del dr. Paukenschlager*<sup>33</sup>), interessante per la commistione di diversi temi e stili. Nella storia, un giornalista si imbatte in uno sconosciuto in un bosco, che lo minaccia con una pistola credendolo una spia mandata da un suo rivale; si qualifica poi come uno scienziato, che sta per effettuare un esperimento scientifico molto particolare. Il giornalista è costretto ad assistere all'evento, ovvero all'attivazione di una macchina che mette in comunicazione il nostro mondo con un'altra dimensione, nella quale i

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 113.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 113-114.

<sup>25</sup> In linea con la tradizione della letteratura fantastica, nella narrativa di Ray i luoghi paludosi sono fortemente collegato al male e al soprannaturale, come si vede anche in *La présence horrifiante, L'homme qui osa, L'histoire du Wülkh* (nel quale riappare proprio la palude del Fenn).

<sup>26</sup> J. Ray, *Nelle paludi del Fenn*, in *I racconti del whisky*, p. 71.

<sup>27</sup> Ivi, p. 72

<sup>28</sup> Cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 81-82.

<sup>29</sup> J. Ray, *Nelle paludi del Fenn*, in *I racconti del whisky*, p. 72. Il colore rosa ritorna spesso nei racconti di Ray come tinta legata all'orrore, alla repulsione e al soprannaturale.

<sup>30</sup> Ivi, p. 72

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Più tardi Ray scriverà un racconto dal titolo molto simile, *Les mystérieuses études du docteur Drum (I misteriosi studi del dottor Drum, 1933)*

due personaggi si perdono.

Sebbene il tema possa esser ricondotto facilmente al racconto fantascientifico, la descrizione della realtà alternativa nella quale piombano i protagonisti possiede dei caratteri inquietanti ed alienanti che possono essere ricondotti al *weird*. I pochi dati su questo mondo alieno giungono al presente tramite un biglietto trovato sul luogo dell'esperimento<sup>34</sup>; essi si presentano dunque smozzicati e tronchi, ma ciò che riportano – e proprio la loro brevità – basta a definire un universo alieno e parzialmente sovrapposto al nostro, nel quale è possibile ancora vedere il pineto teatro dell'esperimento, ma «attraverso una sorta di cono perfettamente trasparente e riempito di una sorta di fumo, in costante movimento. Una decina di grosse sfere, palle davvero bizzarre, saltano sulla palude»<sup>35</sup>. Successivamente, un medium che entra in contatto con i due personaggi spariti, disegna su una lavagna «delle figure da incubo mischiate a forme sferiche e coniche e che, prese da rabbia feroce, inseguivano un essere umano»<sup>36</sup>, che nello specifico si riconosce essere il giornalista. Questa commistione tra fantascienza e stile *weird* ricorda da vicino alcuni testi pubblicate su *pulp magazines* negli Stati Uniti, ma a noi interessa evidenziarla soprattutto per comprendere come Ray fosse già proiettato in una dimensione di innovazione del fantastico. Si intuisce come la sua opera, all'epoca de *I racconti del whisky*, indugiasse su racconti del soprannaturale tradizionali a volte alterati con variazioni ed elementi destabilizzanti<sup>37</sup>. Anche nelle raccolte successive Ray continuerà a scrivere racconti puramente fantastici o surreali, quali *L'assiette de Moustiers (Il piatto di Moustiers)* in *Les cercles de l'épouvante (I cerchi della paura, 1943)*, o *i L'assomption de Septimus Kamin (L'assunzione di Septimus Kamin)*, *Le fleuve Flinders (Il fiume Flinders)*, *Le chat assassiné (Il gatto assassinato)* in *Les derniers contes de Canterbury (Gli ultimi racconti di Canterbury, 1944)*, o ancora *La nuit de Pentonville (La notte di Pentonville)* in *Le livre des fantômes (Il libro dei fantasmi, 1947)*.

## 1.2) La specificità dell'opera di Ray

Nella raccolta successiva, *La croisière des ombres (La crociera delle ombre, 1932)* appaiono racconti che testimoniano una volontà precisa di evoluzione, e che significativamente procede in una direzione simile a quella ricercata da Lovecraft e Grabiński.

In *La présence horrifiante (La presenza terrificante)*, infatti si possono riconoscere le caratteristiche di quello che abbiamo definito come modo *weird*.

---

<sup>34</sup> L'espedito del biglietto rientra, oltre che nelle meccaniche già citate dell'«oggetto mediatore», anche nel discorso della distanziamento legata al soprannaturale che abbiamo evidenziato in Lovecraft e Grabiński.

<sup>35</sup> J. Ray, *Gli strani esperimenti del dr. Paukenslager*, in *I racconti del whisky*, p. 228.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 228-229. L'immagine di coni e sfere malvagi fa pensare facilmente Lovecraft e a certe descrizioni in *The Dreams in the Witch-House*.

<sup>37</sup> Huftier suggerisce che l'«impurità letteraria» de *I racconti del whisky* abbia una precisa funzione legata alla sospensione del commento da parte dell'autore sulla realtà che va descrivendo (A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., pp. 171-172).

La narrazione ha inizio in una taverna accogliente e calda, mentre fuori infuria una tempesta; Ray ricorrerà spesso all'espedito della contrapposizione tra un interno confortevole – il cui clima è arricchito dalla descrizione accurata di cibi e bevande - e un esterno tormentato dagli elementi atmosferici e connotato come spiacevole.

Nella locanda entra uno sconosciuto, fortemente terrorizzato. Gli avventori presenti non riescono a capire che cosa disturbi tanto il nuovo arrivato, e l'enigmatica risposta che questi fornisce quando viene interrogato sul motivo di tanta paura - «stavo fuggendo»<sup>38</sup>, dice - viene accolta come occasione di solidarietà, poiché «ogni uomo che fugge è un fratello»<sup>39</sup>. Il forte senso di straniamento causato dalla paura dello straniero viene così parzialmente esorcizzato, ricondotto a qualcosa di umano e comprensibile, addirittura meschinamente familiare; lo sconosciuto spiega però che egli sta fuggendo dalla tempesta, ma anche da una «cosa»<sup>40</sup> che lo stava pedinando; l'uomo vive in una casa in mezzo alla palude, e che è stato costretto a fuggire da quel luogo perché qualcosa veniva a bussare alla sua porta, in modo tale che la casa stessa sembrava avere paura:

Ho guardato la porta... la porta che neanche un proiettile avrebbe potuto perforare. Bene, miei amici, miei fratelli, miei protettori, quella notte, quella cosa inerte che è una porta di quercia, aveva come un volto. Quella cosa morta, senza vita, che è il legno, la quale non risponde mai con l'ombra di un brivido al morso della segna, né alla brutalità dell'ascia o del martello, essa soffriva.

Oh! È impossibile per me rendere l'infernale visione di cose inerti che esprimono dolore. Immaginate il dolore risveglio di un cadavere tra sconosciute torture. Quale artiglio era venuto dall'abisso dell'inferno, tormentando la misteriosa anima di oggetti che noi crediamo senza vita?

Ed ecco che sulle travi, contorte in smorfie come delle guance, vennero segnati cinque buchi rotondi dai quali sgorgò un'innominabile colla nera. Cinque ferite sanguinanti!

Attorno a me tutti gli oggetti erano sconvolti, impazziti, impossibili. Tu credi forse che noi sentiamo tutto? Che le nostre orecchie percepiscano ogni onda sonora che viene prodotta attorno?<sup>41</sup>

La «cosa» bussa cinque volte, cinque colpi in grado di scuotere potentemente l'animo dell'uomo; e nonostante un tentativo iniziale di spiegarla come incarnazione della paura della solitudine, forse addirittura pazzia, i cinque rintocchi appaiono d'improvviso anche nella taverna, sfondando il cranio dell'uomo e uccidendo un altro dei presenti.

Nessuna spiegazione è data, gli appigli razionali e rassicuranti che erano stati offerti nella narrazione vengono di colpo spazzati via; c'era qualcosa nella palude, in grado di nascondersi nell'aria, nella mente o chissà dove.

Analoga situazione si ritrova in *Le dernier voyageur* (*L'ultimo viaggiatore*): il direttore di un albergo,

---

<sup>38</sup> J. Ray, *La présence horrifiante*, in *La croisière des ombres*, Parigi, Neo, 1984, p. 8. Traduzione nostra.

<sup>39</sup> *Ibidem*. Traduzione nostra.

<sup>40</sup> *Ibidem*. Traduzione nostra.

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 10-11. Traduzione nostra.

il signor Buttercup, si appresta a trascorrere l'ultima notte nel proprio stabilimento prima della chiusura stagionale, accettando di ospitare un proprio conoscente in una camera. Dopo che l'ospite muore misteriosamente, il proprietario viene perseguitato da un'entità che lo insegue attraverso le stanze. Alla fine riesce a salvarsi, senza però capire che cosa sia accaduto.

Il racconto presenta diversi elementi tipici del fantastico e, al contempo, numerose innovazioni. Si ritrova il *topos* del luogo abbandonato, sebbene alterato: l'albergo infatti è normalmente abitato, e può diventare *locus horribilis* solo quando viene chiuso temporaneamente, alla fine del periodo vacanziero<sup>42</sup>. La situazione è resa più inquietante anche dal fatto che alla struttura viene staccata la corrente elettrica, e che i collegamenti ferroviari della vicina stazione vengono sospesi; a questo isolamento si contrappone però l'ironia nei dialoghi telefonici tra il proprietario dell'albergo, l'addetto della corrente elettrica e il capostazione, esasperati al punto di divenire quasi comici nel momento in cui Buttercup si offende perché non gli viene riconosciuta alcuna ricercatezza nella disposizione dell'illuminazione nell'albergo<sup>43</sup>.

È questa contrapposizione tra elementi rassicuranti – la discussione comica – e elementi inquietanti, cui abbiamo già accennato precedentemente, a rafforzare la potenza del soprannaturale; in questo modo l'atmosfera dell'albergo, resa ambigua dall'aumentare del senso di isolamento e dall'insistenza del narratore sul puntiglio di Buttercup, diventa un teatro perfetto per le stranezze che stanno per verificarsi. Ed effettivamente l'arrivo di una nevicata settembrina, il suono di una «marcia di suole di piombo»<sup>44</sup> lungo i corridoi, la morte improvvisa dell'ultimo ospite, scoperta per caso da Buttercup durante la notte, precipitano la situazione nel perturbante – finché il culmine non si raggiunge con l'inseguimento di Buttercup da parte dell'entità sconosciuta, con conseguente fuga sui tetti. Ray insiste sulla rottura dell'atmosfera confortevole, sulla sensazione di Buttercup che, fuggendo dalla propria camera, «sentiva freddo sapendo che l'Ignoto che camminava nella notte si muoveva tra cose familiari e personali che egli aveva appena lasciato, come se una piccola parte del suo essere ancora fosse aderente agli oggetti nella camera»<sup>45</sup>; la distruzione dell'usuale, del rassicurante, è totale quando l'entità soprannaturale supera senza problemi una barricata improvvisata costruita da Buttercup con un'acquasantiera e un ramoscello benedetto, segno che neanche il soprannaturale «positivo» della religione può nulla contro l'ignoto<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> Ray riproporrà l'idea dell'albergo disabitato anche in *Ronde de nuit à Kœnigstein* (*Ronda di notte a Kœnigstein*, 1947). Il tema dell'ostello infestato è una riproposizione di quello della casa abbandonata e non è certamente nuovo: tra gli esempi coevi a Ray si può citare *'Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad'* (*Fischia e verrò da te*, 1904) di M. R. James, ambientato in una località di villeggiatura spopolata. Anche tra i contemporanei si possono trovare esempi analoghi, come nel caso di *Shining* (1977) di S. King, ambientato in un albergo durante il periodo di chiusura.

<sup>43</sup> J. Ray, *Le dernier voyageur*, in *La croisière des ombres*, cit., p. 27.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 31. Traduzione nostra.

<sup>46</sup> Huftier nota anche una contrapposizione lessicale tra i termini scientifici usati nella descrizione della situazione e il semplice «bruit» riferito all'angoscia dell'evento soprannaturale (A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p.

La natura di questo «Inconnu» non viene chiarita, neanche quando il giorno dopo Buttercup, tornando sul tetto dell'albergo, troverà nella neve delle impronte mostruose, in una scoperta che viene paragonata a quella che Robinson Crusoe fa sulla propria isola, trovando orme umane<sup>47</sup>. Queste impronte «incredibili, grandi, grandi»<sup>48</sup> terminano là dove l'uomo è saltato dal tetto per potersi salvare, «come se la cose che aveva camminato nella notte avesse preso, da lì, un volo mostruoso»<sup>49</sup>; sono un «oggetto mediatore» che – come visto in altri racconti – conferma la realtà del soprannaturale ma non ne spiega affatto la ragione, mancando un appiglio all'immaginario collettivo. Un pavido tentativo di razionalizzazione si ritrova solo al termine del racconto, quando viene confermato che l'ospite dell'albergo è in realtà morto di tisi<sup>50</sup>, e quando Buttercup, discutendo con degli amici, ascolta delle storie inerenti passi pesanti e misteriosi che si sentirebbero negli ospedali e negli obitori al momento della morte dei pazienti<sup>51</sup>. Viene dunque suggerito che l'entità misteriosa potesse essere legata alla morte dell'ospite, dell'ultimo viaggiatore, ma la semplice allusione a questa possibilità non chiarifica il tutto e rende il racconto è più ascrivibile al *weird* che al fantastico<sup>52</sup>. Il modo *weird* si può individuare anche ne *Le psautier de Mayence (Il salterio di Mayenz)*, un racconto lungo di ambientazione marinaresca caratterizzato da un soprannaturale incomprensibile e straniante. La vicenda è incentrata su un viaggio in mare organizzato da un misterioso maestro di scuola, che ingaggia un equipaggio per raggiungere una certa zona dell'Oceano Atlantico; durante il viaggio, su una nave ribattezzata per l'occasione «Salterio di Mayenz», accadono cose sempre più strane, finché il maestro stesso non sparisce e i marinai si trovano sperduti in un mare che è e al contempo non è appartenente al nostro mondo. Alla fine, bruciando dei libri di magia posseduti dal maestro, Ballister, l'unico superstite dell'equipaggio riesce a salvarsi; moribondo, recuperato da una nave di passaggio, racconterà poi la propria storia, prima di spegnersi.

Si ritrovano anche qui alcune soluzioni del fantastico tradizionale, quale ad esempio il *focus* sull'atto stesso del narrare<sup>53</sup>: la vicenda è infatti introdotta da un narratore, un membro dell'equipaggio che ha raccolto Ballister dal mare, e che non solo attesta di averla ascoltata direttamente dal morente, ma anche che la versione nella quale la leggiamo è stata trascritta da Reines – un letterato «senza gloria»<sup>54</sup>,

---

244); questo abbassamento stilistico rientra nelle tecniche usate da Ray per contrapporre il conoscibile e confortevole all'ignoto che non può essere nominato, e che si definisce nel modo più diretto possibile – ovvero attraverso le sensazioni che suscita.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 33. Come si è detto, il richiamo alla letteratura di lingua anglosassone nei racconti di Ray è costante e rientra in uno schema di ricostruzione di contesti precisi, sui quali influire appoggiandosi all'immaginario letterario.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 31. Traduzione nostra.

<sup>49</sup> *Ibidem*. Traduzione nostra.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>51</sup> *Ivi*, pp. 34-35.

<sup>52</sup> Huftier riconduce l'entità di questo racconto alla «chose» che appare in *La presenza terrificante* (A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 244) evidenziando in entrambi i casi l'impossibilità di dare un nome all'orrore inoscoscibile.

<sup>53</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 76-77.

<sup>54</sup> J. Ray, *Le psautier de Mayence*, in *La croisière des ombres*, cit., p. 97.

il quale «occupa ogni suo minuto di tempo libero scrivendo racconti e saggi per effimere riviste letterarie»<sup>55</sup>, a cui va attribuita la «forma un po' speciale»<sup>56</sup> della storia. Abbiamo dunque la sovrapposizione di tre narratori, in un richiamo alla tradizione della letteratura fantastica e d'avventura<sup>57</sup>.

Le innovazioni risiedono soprattutto nelle stranezze nelle quali piomba l'equipaggio del *Salterio*<sup>58</sup>. Dopo un episodio verificatosi su un'isola, durante il quale alcuni marinai ostili vengono misteriosamente e orrendamente uccisi in una disgrazia «tanto inquietante quanto incomprensibile»<sup>59</sup>, Ballister e gli altri avvertono sempre di più un senso di disagio nei confronti del maestro di scuola, finché questi non sparisce dalla nave.

Segue una serie di fatti inquietanti, e soprattutto la stranezza del mare:

Il mare aveva preso un aspetto inusuale che, nonostante i miei venti anni di navigazione, non ricordo di aver mai visto a nessuna latitudine. Strisce stranamente colorate lo attraversavano, ribolli improvvisi e rumorosi lo agitavano ogni tanto; suoni sconosciuti, come delle risate, di colpo volavano da rigonfiamenti improvvisi e facevano scuotere gli uomini con movimenti di paura.<sup>60</sup>

A ciò si aggiunge l'assenza di uccelli che seguano la nave, e addirittura la fuga dei ratti che gettano in massa dalla nave direttamente nel mare, tutti fenomeni mai osservati dall'equipaggio, come la narrazione cerca di evidenziare<sup>61</sup>. Alla fine gli uomini si trovano dispersi (nonostante, da marinai rodati, conoscessero quel tratto di oceano), circondati da un paesaggio straniante: «un cielo sconosciuto incombeva sopra il mare ruggente; le costellazioni familiari non erano più lì; stelle sconosciute raggruppate in nuove geometrie brillavano debolmente in un abisso siderale d'un nero spaventoso»<sup>62</sup>.

L'inquietudine dei marinai continua a salire, alimentata specialmente dal fatto che nessuno sa dare una spiegazione; e in ciò risiede uno dei punti focali del modo *weird*, del quale sembra di trovare un manifesto in un'affermazione di Ballister:

---

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> D'altronde l'«ombra» della letterarietà impregna tutto il testo. Ballister propone un parallelo tra sé e il personaggio di Headstone in *Our mutual friends* di Dickens, paragone che il maestro di scuola respinge dicendo di aver bisogno di marinai e non di «lettori di romanzi» (*Ivi*, p. 94); inoltre anche altri membri dell'equipaggio vengono paragonati a personaggi di Walter Scott (*Ivi*, p. 95) o addirittura alle cere del «museo degli orrori» (*Ibidem*) di madame Tussaud.

<sup>58</sup> Huftier sottolinea come il cambio del nome della barca, che diventa appunto «Il salterio di Mayenz», implichi in sé un cambio di prospettiva; inoltre evidenzia come il maestro di scuola, vero motore narrativo del racconto, non sia mai identificato con un nome preciso. Tutto ciò pone l'attenzione ancora una volta sul concetto di inconoscibile e sulle possibilità del linguaggio. Cfr. A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., pp. 248-249.

<sup>59</sup> J. Ray, *Le psautier de Mayence*, in *La croisière des ombres*, cit., p. 97.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 108. Traduzione nostra.

<sup>61</sup> «Hier soir, dit-il de sa voix grave et lente, un petit troupeau de rats qui nichait dans la soute aux vivres s'est rué sur le pont puis, en bloc, s'est jeté à l'eau. Je n'ai jamais vu chose pareille» (*Ibidem*).

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 109. Traduzione nostra.

- Per due giorni la bussola è rimasta inerte – mormorai.
- Lo sapevo – disse Jellewyn.
- Dove siamo? Dove siamo?
- State calmo, mister Ballister - disse, con una lieve ironia; voi siete il capitano, non dimenticatelo. Io non so dove ci troviamo. Potrei proporre un'ipotesi; talvolta è un *mot savant* a descrivere una fantasia esagerata.
- Che importa - dissi, preferisco sentire storie di stregoni e diavoli piuttosto che un demoralizzante: «Non lo so»<sup>63</sup>

È meglio sentire storie di maghi e demoni, i quali possono essere inquadrati nell'immaginario e, in un certo senso, accettati quali cause di eventi soprannaturali, piuttosto che indugiare nell'ambiguo e terribile reame dell'ignoto. È questo il senso del *weird*, e Ray sa bene di star spingendo la propria narrativa proprio in questa direzione maggiormente destabilizzante.

A lenire parzialmente questa angoscia viene proposta da Jellewyn una teoria riguardante un altro piano d'esistenza, nel quale la nave sarebbe finita per effetto di «inconcepibile magia o mostruosa scienza»<sup>64</sup>; la spiegazione non sottrae però i marinai ad una serie di orrori, che li conducono alla morte uno a uno. Le entità provenienti dal mare attaccano gli uomini, i quali si difendono come possono da orrori soprannaturali e inconoscibili, assistendo a prodigi – su tutti la trasformazione del mare, che diviene di colpo trasparente lasciando vedere nelle profondità una città subacquea che nulla ha da invidiare alle metropoli aliene descritte da Lovecraft<sup>65</sup> in *The Call of Cthulhu* o in *The Shadow Out of Time*:

Ad un'enorme profondità scorgemmo grandi masse di forme irreali; erano manieri con grandi torri, cupole gigantesche, strade orribilmente dritte bordate d'edifici frenetici. Ci sembrava di sorvolare, da un'altezza fantastica, una città in lavoro furioso.<sup>66</sup>

Sempre a Lovecraft può far pensare il ruolo dei libri «maledetti» utilizzati dal maestro e bruciati da Ballister, che possono essere paragonati facilmente al *Necronomicon* e agli altri pseudobibbia inventati dall'autore di Providence. È altamente improbabile che Ray abbia letto Lovecraft al momento della stesura de *Il salterio di Mayenz*<sup>67</sup>, ma è giusto sottolineare come in entrambi gli

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 110. Traduzione nostra. Il “*mot savant*” citato da Ray indica un neologismo, il che evidenzia l'attenzione stilistica verso il linguaggio e la necessità di dare un nome all'ignoto.

<sup>64</sup> *Ibidem*. Nella spiegazione viene anche citata la «ipergeometria» vista anche in *Gli strani esperimenti del dr. Paukenschlager* e che apparirà anche in *Rues* (Strade, 1947). Come già detto, si può ravvisare quella commistione tra racconto del soprannaturale e racconto fantascientifico legata al mondo dei *pulp magazines* e della *weird fiction*, sebbene ne *Il salterio di Mayenz* la motivazione pseudoscientifica passi presto in secondo piano.

<sup>65</sup> Il richiamo letterario più evidente (e plausibile), però, è a W. H. Hodgson, che Ray potrebbe aver avuto occasione di leggere. Nello specifico il romanzo breve *The Ghost Pirates* (*I pirati fantasma*, 1909) di Hodgson presenta alcuni passaggi molto simili al racconto di Ray, quali la lotta con l'individuo nascosto sull'albero della nave e il dirottamento, da parte di entità invisibili, della nave stessa.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>67</sup> I racconti di Lovecraft furono pubblicati fuori dagli Stati Uniti solo dopo la morte dell'autore stesso. È possibile speculare e supporre che Ray avesse avuto accesso a copie di *Weird Tales* arrivate in Europa, ma di questo non esistono prove certe. È più plausibile supporre che lo scrittore belga abbia conosciuto l'opera di Lovecraft solo più tardi.

scrittori i volumi antichi legati al soprannaturale funzioni da motore narrativo; in Ray, come vedremo, essi saranno al centro di numerosi racconti. Ne *Il salterio di Mayenz* i grimori del maestro di scuola gli conferiscono abilità sovranaturali, oltre che costituire il mezzo tramite il quale egli trasporta la nave in una dimensione vaga e oscura; il contatto con i libri, e perciò la conoscenza, rappresentano l'accesso all'ignoto e al ribaltamento del reale<sup>68</sup>, tanto che nelle maledizioni lanciate dall'antagonista si può leggere il suo totale distacco rispetto alla realtà umana: «Ti farò ricco, più ricco di tutti gli uomini della terra messi insieme. Ti farò morire, sciocco, in torture terribili che sono sconosciute sul tuo maledetto pianeta»<sup>69</sup>.

Alla fine, tramite le allusioni fornite dal maestro e gli squarci meravigliosi che si sono offerti alla visione di Ballister (specialmente la strana città sottomarina) si può solo intuire con quali vertiginose profondità e con quali tremende entità il maestro stesso fosse entrato in contatto. Tenendo presenti le considerazioni di Fisher, il mare navigato ne *Il salterio di Mayenz* si configura come uno spazio altro dai caratteri peculiare, un paesaggio nel quale sembra imporsi una volontà d'agenzia – che si manifesta negli incidenti sempre più strani, nelle entità intraviste mentre emergono dai flutti, infine nelle presenze che assalgono la nave e che paiono un'estensione del mare stesso – e soprattutto un'assenza: come nei panorami sbiaditi ed eterei dei racconti di M. R. James<sup>70</sup>, i confini del conosciuto si fanno sempre più labili, e un tratto di mare che dovrebbe essere riconoscibile e frequentato si fa sempre più vuoto<sup>71</sup>, sino a divenire altro.

Ciò che viene rappresentato, dunque, finisce col far diventare ancora più inquietante ciò che è stato omesso; e per quanto alla fine sia possibile ricostruire l'ordine dei fatti e la responsabilità degli eventi soprannaturali, e per quanto venga fornita – come già in *L'ultimo viaggiatore* – una spiegazione dei fatti, qui addirittura razionale o pseudoscientifica (l'esistenza di un'altra dimensione), resta in risalto il senso di impotenza dell'uomo (quello, perlomeno, che non si è dedicato ad empì sortilegi) di fronte all'incomprensibilità del cosmo.

La volontà di fornire una spiegazione, e di proporla tramite uno schema preciso – verso la fine della narrazione, e da personaggi abbastanza lucidi o estranei ai fatti da poter essere considerati attendibili – è una costante in Ray. Queste spiegazioni però nulla aggiungono e nulla tolgono alla descrizione degli eventi, non riuscendo a dissipare il mistero attorno ad esse; appaiono quasi tentativi di realizzare

---

<sup>68</sup> Huftier nota come la potenza del maestro di scuola passi attraverso i libri, come se fosse una «emanazione del loro spirito» (A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 250), in una metafora allucinata e stravolta del concetto di scienza e di materializzazione della conoscenza. Vedremo come i libri saranno associati al soprannaturale anche in *San Giuda della notte*.

<sup>69</sup> J. Ray, *Le psautier de Mayence*, in *La croisière des ombres*, cit., p. 114.

<sup>70</sup> M. Fisher, *The weird and the eerie*, cit., p. 79.

<sup>71</sup> SI ricordi che le ultime manifestazioni di attività umana avvistate dai navigatori sono anch'esse «in absentia»; dopo aver visto effettivamente un'ultima nave, un vascello danese, successivamente possono osservare solo il fumo di un altro battello e, infine, ascoltare il suono di una sirena (J. Ray, *Le psautier de Mayence*, in *La croisière des ombres*, cit., p. 100).

un «soprannaturale spiegato» (come lo intenderebbe Todorov), come abbiamo visto in *I racconti del whisky*, ma senza una vera volontà di incidere sulla narrazione. In termini stilistici si può individuare un'analogia tendenza alla resa della verosimiglianza, come nel caso dell'indicazione delle coordinate presso le quali viene raccolto Ballister<sup>72</sup> verso la fine della narrazione – una scelta che appare quasi dovuta, necessaria a far rientrare la storia nei cardini del racconto fantastico o d'avventura i quali, però, risultano ormai troppo stretti.

In *Le ruelle tenebrouse (Il vicolo tenebroso)*, anch'esso presente in *La croisière des ombres*, si individua un analogo tentativo di spiegazione razionale, nonché un intreccio tra voci narranti ancora più sviluppato che ne *Il salterio di Mayenz*.

Il racconto è infatti diviso in diverse parti: un'introduzione, nella quale si spiega che il narratore ha trovato due quaderni, uno in tedesco e uno in francese<sup>73</sup>, il cui contenuto costituisce poi rispettivamente la seconda e la terza parte del racconto, e infine una conclusione di nuovo incentrata sullo scopritore dei manoscritti. I due quaderni narrano vicende apparentemente indipendenti, ma che sono in realtà unite tra loro e alla cornice tramite riferimenti precisi. Il manoscritto in tedesco descrive una serie di sparizioni inquietanti in una città, accompagnate da delitti orrendi; il manoscritto in francese invece ruota attorno alla strada Sankt Beregonstrasse, una via che apparentemente esiste soltanto per l'autore del manoscritto, il quale è l'unico a potervi accedere. In questa strada che non dovrebbe esserci, il protagonista ruba ogni giorno sempre gli stessi oggetti sempre dalle stesse case, rivendendoli ad un ricettatore; i soldi così ricavati gli servono per accontentare e blandire la propria amata, la cui figura è solo accennata e che non appare mai direttamente. Alla fine, l'uomo intuisce che l'esistenza della strada è in qualche modo collegata a delle strane sparizioni che si stanno verificando nella città – e che il lettore può facilmente correlare a quelle descritte nel manoscritto in tedesco – e decide quindi di fare qualcosa per dissipare l'orrore soprannaturale. Il *leitmotif* tra i due quaderni, cioè l'apparizione di una mostruosa vecchia dagli occhi lucenti, ricorre nuovamente nella conclusione del racconto e lega il narratore originale al misterioso destino degli altri personaggi<sup>74</sup>. Anche in questo caso, nessuna spiegazione viene fornita: nel caso del manoscritto tedesco il soprannaturale si manifesta come una forza brutale e terribile, che porta via le persone o le uccide in maniera orrenda. Proprio lo stato in cui versano i cadaveri dopo gli omicidi costituisce in sé un carattere allusivo, poiché mai, nel resto della narrazione, questa crudeltà viene messa in relazione ad una potenziale spiegazione del soprannaturale stesso: non vi è, ad esempio, una teoria che coinvolga

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 123.

<sup>73</sup> Lo stesso Ray scrisse racconti sia in tedesco che in francese. *Le ruelle tenebrouse* apparve comunque interamente in lingua francese.

<sup>74</sup> L'uso di diversi narratori e di espedienti quali quello del manoscritto ritrovato sono elementi molto esplorati da Ray il quale, come vedremo, ricorre spesso al discorso meta-letterario. Questo aspetto sarà approfondito dall'autore anche in *Malpertuis*.

lo spettro di un criminale uso a mutilare le proprie vittime, o una storia a proposito di una terribile bestia. Il fenomeno irrealista possiede connotati unici – e in effetti nel manoscritto francese se ne vedrà un'altra forma, legata all'apparizione della Beregonstrasse – e non trova appigli nell'immaginario., caratterizzandosi soprattutto come un evento «frattale».

La strada misteriosa, infatti, ad un certo punto svolta ad angolo; oltre questa curva, si apre un'altra via identica alla prima, con le stesse tre case e un altro angolo identico più avanti, il quale a sua volta apre su un vicolo identico, e così in avanti, apparentemente all'infinito. Il protagonista decide di avventurarsi nelle parti sconosciute, ed esse sembrano blandirlo e richiamarlo, presentandosi come un «oltre» volitivo, malizioso, che vuole ingannare:

Sarei certamente tornato sui miei passi se, in quell'istante, non fosse passato il vento dei cantici, marea lontana e frantumata di suoni. Per ascoltarlo, o se possibile analizzarlo, vinsi un terrore inspiegabile.

Ho detto marea: era un rumore che giungeva da una grande distanza, ma era un suono gigantesco, come quello del mare.

Mentre lo ascoltavo, non riuscivo più a distinguere i primi soffi d'armonia che mi era sembrato di scoprirvi, ma una discordanza penosa, un furioso frastuono di gemiti e di odio. Avete mai notato che i primi effluvi di un odore ripugnante talvolta sono dolci, perfino gradevoli? Mi ricordo che un giorno, uscendo da casa, m'accorse un appetitoso odore d'arrosto. «Ecco una famosa e mattiniera cucina», mi ero detto. Ma a cento passi di distanza, il profumo mutò in un acre, nauseabondo odore di tela bruciata. Effettivamente c'era una botteguccia di tessuti che bruciava, corrodendo l'aria con tizzoni ardenti e faville fumanti. Allo stesso modo, forse, la prima apparenza del suono melodioso mi aveva ingannato.<sup>75</sup>

Il senso dell'ignoto conduce ripetutamente – e non soltanto per mezzi visivi, ma anche tramite il suono – a sé stesso, e l'allusione, come nel caso degli orrori di Lovecraft, porta sempre verso qualcos'altro di più distante e più oscuro; è importante notare che in questo contesto sia presente anche un ricordo, un appiglio familiare che, ben lungi da rendere la situazione più confortevole, sembra espandere l'inquietudine in tutta la sfera personale. Proprio nella seconda parte del racconto prende il sopravvento una componente importante nella scrittura *weird* di Ray: il discorso sentimentale. Ben presto, nonostante il protagonista si renda conto dell'assurdità della propria situazione e del pericolo intrinseco alla Berengostrasse, non potrà fare a meno di legare quella strada soprannaturale a dei sentimenti diversi, ora di affetto – poiché rubare gli oggetti gli permette di fare regali alla propria amata – ora di malinconia, quando accingendosi a distruggere la via sente quasi un senso di rimorso. La scomparsa della fidanzata, che probabilmente si avventura di nascosto nella strada senza conoscerne i segreti<sup>76</sup> e finisce perduta in «in quel vortice

---

<sup>75</sup> J. Ray, *Il vicolo tenebroso*, in *La casa stregata di Fulham Road e altri orrori*, cit., p. 187.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 188.

sanguinoso e inesplicabile», è un altro esempio di questo discorso: l'elaborazione del lutto passa attraverso il soprannaturale, e l'incomprensibilità dei fatti si lega direttamente all'ineluttabilità della morte (una sfumatura che era stata già espressa, seppure con meno coinvolgimento, nel manoscritto tedesco).

Nella stessa raccolta, anche il racconto *Mondschein-Dampfer* ruota attorno a una storia d'amore travagliata, nella quale si inserisce di colpo il soprannaturale, a causa di un misterioso patto col diavolo. Questo modo di trattare l'intreccio amoroso, spesso quello già di per sé ambiguo o legato al tradimento, si connota spesso come rivisitazione della narrativa d'appendice; Ray sembra voler stravolgere la trama da *feuilleton*, nascondendo uno gli estremi delle relazioni amorose - come nel caso di *Mondschein-Dampfer*, nella quale la donna amata sparisce, o nello stesso *Il vicolo tenebroso* nel quale l'amante del narratore non si vede mai - ora alterandone la natura, come avviene nel manoscritto tedesco de *Il vicolo tenebroso* nel quale la narratrice, alla fine, intrattiene una sorta di rapporto sentimentale con un'entità oscura. Questa alterazione degli intrecci sarà molto sviluppata in *Malpertuis*; per ora ci basti notare come per Ray il tema sentimentale possa, e a volte debba, passare attraverso il filtro del soprannaturale. Non si tratta soltanto del discorso amoroso, ma dell'intera sfera emozionale dell'uomo: all'autore di Gand interessa descrivere la reazione dell'animo davanti al soprannaturale, l'arrovellarsi della sua intimità davanti all'inconcepibile.

Questo concetto è stato opportunamente evidenziato<sup>77</sup>, eppure esso deve essere, se non ridimensionato, quantomeno messo in relazione con la funzione del cliché e dell'immaginario del fantastico:

[...] l'autore stesso prende delle distanze, divertito dalla serie di clichés che ha schierato. In altri casi Jean Ray ricorre alle situazioni e ai gesti, agli scenari, all'esotismo e a tutto l'arsenale classico (e talvolta anche abusato) degli stereotipi tipici delle storie "di paura". Il tutto con un linguaggio che qui si limita a mettere in relazione (senza metterli davvero in opera) i significanti definiti dei racconti di paura e di avventura. Al punto che non si ha sempre l'impressione di leggere dei testi, bensì di visitare un universo del déjà vu. Tra la domanda posta a proposito della rappresentazione della paura e la risposta figurativa fornita dal testo, il bilanciamento è completo. Dunque si tratta di un riordinamento di cliché, inseriti in una trama prevedibile: la letteratura, così come l'originalità, è assente. Fortunatamente la cosa riguarda solo una minima parte della produzione di Jean Ray. [...] Infatti questi stereotipi possono riprendere una posizione decisiva nella dinamica di un racconto "di paura", per poco che il soffio letterario li preme, cosa che succede spesso nei testi più riusciti.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> «Aggiungiamo che la parola "épouvante", spavento, è molto ricorrente in numerosi racconti di Jean Ray: in *Dürer l'idiot*, *Le bout de la rue*, *Malpertuis*, *Le fantôme dans la cale* ecc. Il campo semantico dello spavento, del resto, si raddoppia in variazioni sulle modalità della paura, del terrore, dell'orrore, della mostruosità» (R. Bozzetto, *Vendesi casa*, in *La casa stregata di Fulham Road e altri orrori*, cit., p. 280).

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 281.

Pur individuando il rapporto tra l'emotività e la rappresentazione della tradizione fantastica (il racconto è "di paura" perché rappresenta certi elementi e, al contempo, li rappresenta perché è "di paura"), Bozzetto non evidenzia la risoluzione alla base del discorso *weird* di Ray: il cliché funge da maschera, frustra e convenzionale, oltre la quale fare intravedere un più autentico orrore per l'ignoto. Non si tratta di mera rielaborazione e superamento dello stereotipo, ma di un autentico focus sulla distruzione globale data dall'ignoto (e sul senso di impotenza che ne deriva).

Il racconto *La bout de la rue* (*La fine della strada*), in *La croisier des ombres*, descrive in modo quasi metaforico questa destabilizzazione portata dall'«inconnu». Il protagonista, durante un viaggio in barca vicino al Suriname, vive un'esperienza soprannaturale scioccante: il capitano della nave non vuole assolutamente che venga aperta una certa cabina, e durante il proprio turno di guardia il protagonista assiste ad un tentativo di effrazione da parte di un passeggero dell'imbarcazione. Ciò che è dentro la cabina, però, terrorizza il ladro, uccidendolo poi in modo brutale, e ritornando infine nella camera. Le percezioni sonore e visive non bastano a descrivere la natura dell'entità soprannaturale, seppure siano sufficienti a dire abbastanza delle sue qualità da renderla ancora più inquietante:

Mai più vedrò un simile terrore contorcere un volto umano in quel modo. Gli occhi: cavità nelle quali si capovolgevano pupille sperdute; la bocca: un buco dal quale emerse un rantolo folle. Lui stava già correndo sul ponte, quando lo vidi accasciarsi, assumendo una postura ridicola e restando fermo.

L'unico suono che mi raggiunse, nel mezzo della lenta canzone dell'onda lunga, fu una sorta di stritolamento, nauseante, come quello di una bocca deforme che mastichi del pollame tenero. Qualcosa di fugace, come la scia di una bandiera sventolante, passò lungo il corridoio, e poi, senza che nessun'altro a parte me vedesse, la porta della cabina si chiuse.<sup>79</sup>

Il ricordo della barca di notte, e dell'orrore nascosto nella cabina, rappresenteranno per lui un dolore impossibile da superare. La vicenda presenta qualche affinità con *Il salterio di Mayenz*, soprattutto per la correlazione tra l'acqua e l'ignoto, sintetizzata dal narratore in un'efficace massima: «sulla terra, i fantasmi si lamentano o urlano insensatezze nel vento di mezzanotte. Ma quelli del mare salgono a bordo e, silenziosi, ti sgozzano, o estrarono l'ultima ragione fuori dal vostro cranio»<sup>80</sup>. L'episodio si trasforma dunque in un trauma profondo per il protagonista, il quale inizierà a frequentare una taverna in Olanda, chiamata «Jarvis» dal nome del suo gestore, continuando ad ubriacarsi ogni notte. Nella locanda sono raggruppati altri disperati, tutti uniti da una comune

---

<sup>79</sup> J. Ray, *La bout de la rue*, in *La croisier des ombres*, cit., p. 17. Traduzione nostra.

<sup>80</sup> *Ibidem*. Traduzione nostra. La descrizione, come nel caso di *Il salterio di Mayenz*, può fare pensare a *The Ghost Pirates* di Hodgson.

sofferenza, la cui natura non viene mai specificata dal narratore : sembra che da Jarvis finiscano tutti coloro che sono senza speranza, devastati dalla scoperta dell'ignoto.

Sì, vi ho visto di nuovo, miei amici vagabondi, miei fratelli di whisky, miei compagni nella catena del mare, voi che conoscete la strada senza speranza.

Nei vostri occhi vive la medesima paura, siete diventati gli avari degli anni, dei giorni, e dei secondi che fuggono.<sup>81</sup>

In un tono malinconico e allusivo, tutto teso alla descrizione dello sconforto più intimo, il narratore delinea le notti fumose e vaghe passate alla taverna, continuando a bere per dimenticare l'ineluttabile, cercando di non pensare a ciò che è successo e che, soprattutto, tornerà a manifestarsi nel momento della morte, ovvero l'inconoscibile per eccellenza. Del resto il protagonista è stato condotto da Jarvis in una notte nebbiosa, seguendo qualcuno tra i vicoli:

Realizzai con terrore che l'essere che camminava davanti a me nella pioggia era il Destino. Il mio destino di vagabondo, di mendicante di lungo corso, modellato in una silhouette di miseria e sofferenza. Il mio destino che si fermò davanti a questo nome, come vite disperate di fronte ad un precipizio, una finestra di piani alti o il parapetto di un fiume notturno. JARVIS.<sup>82</sup>

La taverna di Jarvis affaccia su una strada che, alla fine, conduce al mare. Verso quella direzione si avviano gli avventori stanchi della locanda, stanchi di tutto: verso l'ignoto, verso ciò che si nasconde tra le acque. Si potrà continuare ad attardarsi tra i tavoli e nel whisky per giorni e giorni, ma il destino comune a tutti, a tutti coloro che hanno intravisto l'ignoto – e anche a coloro che non l'hanno fatto – è sempre lo stesso : l'ignoto stesso, e i modi in cui esso appare nel mondo:

Il tunnel color carbone del tifone ; la pietra di Ceylon incandescente che copre lo scorpione d'ambra o il serpente di corallo ; l'odioso Katipo, il legnoso ragno dell'Australia ; le coste delle Azzorre, fluorescenti di scogliere folli – tutto ciò che ti ha fatto superbamente ridere, una volta, tutto ciò che ora ti fa grattare la pelle d'ignobile terrore – perchè è la Morte. E nella morte, non ti imbarcherai come in un sogno di calma piatta. Per te una strada giace oltre il velo. Sei andato dall'altra parte della strada.<sup>83</sup>

Un campionario di oggetti e paesaggi esotici – che in virtù di questo esotismo non possono non rievocare i *cliché* della narrativa fantastica o d'avventura – fungono da anticamera per l'incognita suprema : la fine dell'esistenza. *La fine della* strada diviene dunque una definizione dell'«oltre» e della sua incomprendibilità, tramite un discorso metaforico. I tocchi surreali, che pure si individuano nel racconto (quali ad esempio l'inseguimento del Destino personificato), non devono però far accostare questo testo ad altri più

---

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 23. Traduzione nostra.

<sup>82</sup> *Ivi*, pp. 19-20. Traduzione nostra.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 23. Traduzione nostra.

inclinati all'accettazione del soprannaturale, che abbiamo visto ad esempio ne *I racconti del whisky*. Qui viene messa in scena invece la totale incapacità di accettare l'impossibile, l'incapacità nell'esperienza umana di affrontare positivamente l'irruzione dell'ignoto; ogni particella di soprannaturale nella quale ci imbattiamo non fa che fornire un barlume di consapevolezza della grandezza oscura che ci attende al termine della vita, al termine della strada. Indugiare nel tentativo di dimenticare, di delineare schemi per rimandare, scusare, giustificare l'arrivo dell'ignoto, è del tutto inutile<sup>84</sup>.

Questo racconto si adatta dunque molto alla riflessione proposta da Huftier<sup>85</sup> per il racconto *La choucroute* (*Crauti*, 1947) a proposito dell'incapacità di raggiungere un contatto con il metafisico e della valenza dell'interruzione di una ripetitività continua, narrativa ed esistenziale. La lettura di Huftier sembra applicarsi in modo forzato a *Crauti*, mentre calza molto meglio per *La fine della strada*.

I personaggi di Ray, secondo Huftier, sono bloccati in meccanismi ripetitivi, dai quali non riescono a fuggire; al contempo essi rifiutano di dare uno sguardo all'oltre, a ciò che si cela nell'ignoto e al di fuori delle ripetizioni stesse cosa c'è oltre. I dinamismi nei quali sono rinchiusi impediscono un contatto con un'unicità metafisica, che rappresenta il terrore per eccellenza<sup>86</sup>; al contempo, però, questa unicità li costringe in una tormentosa ripetizione, simile, nel caso di *Crauti*, al supplizio di Tantalò<sup>87</sup>.

Secondo Huftier il racconto *Crauti* rappresenterebbe un esempio di interruzione della ripetizione e di impossibilità di affiliarsi all'unicità.

*Crauti* narra di un uomo che, durante un viaggio in treno, si trova ad una stazione che non conosce, in un paesino all'apparenza disabitato. In una taverna deserta trova una tavola imbandita, sulla quale è presente un piatto di crauti, pietanza molto amata dal protagonista; il piatto diventa però avvolto da una grande fiamma, ed è perciò impossibile da mangiare. Alla fine l'uomo fugge, riuscendo a prendere un treno di passaggio, e ritornando alla realtà.

---

<sup>84</sup> Appoggiandosi alla distinzione terminologica di Jean Fabre tra fantastico «ovvio» (caratterizzato dall'iperbole e dall'ipervisibilità) e fantastico «ottuso» (caratterizzato dalla litote e dall'indeterminazione), Huftier propone *La fine della strada* come esempio di commistione tra entrambe categorie, un testo caratterizzato da un fantastico a metà tra le due (A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 229). Le categorie di Fabre sono simili al *weird* e all'*eerie* proposti da Fisher, e sebbene abbiano sfumature diverse si possono comparare: nel caso di *La fine della strada*, sono presenti tanto elementi «ovvi» e «weird» (gli eventi sulla barca, tutti i riferimenti al fantastico tradizionale) sia quelli «ottusi» e «eerie» (la descrizione dell'inafferrabile e opprimente angoscia della realtà). Sul rimbalzo continuo tra metafora e  *cliché* cfr. *ivi*, p. 232-233).

<sup>85</sup> In A. Huftier, *Jean Ray au révélateur : « L'Edgar Poe belge » ou « Le Lovecraft flamand » ?*, K. Gadomska, A. Loska (a cura di), *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft...*, cit., pp. 44-63.

<sup>86</sup> «L'unique, c'est évidemment ce qui permet de sortir de la répétition. Ce qui permet de sortir d'un temps cyclique dont on ne perçoit plus l'aspect sacré. Mais l'unique, c'est aussi ce qui ne pourrait pas être atteint, ce qui ne permettrait donc pas, de manière paradoxale, de sortir de la répétition, mais qui permettrait de la voir et de s'en approcher» (*Ivi*, p. 55).

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 56.

Per Huftier, nel racconto il contatto con l'unicità è costituito dal mangiare il piatto di crauti, presentato dal narratore come la cosa più desiderabile al mondo. Il valore metafisico del piatto viene rafforzato dalla fiamma che lo avvolge, che ricorda il cespuglio infuocato di biblica memoria<sup>88</sup>. Ora, la lettura di Huftier di *Crauti* tra i concetti di ripetitività e unicità metafisica si rivela parzialmente forzata o, per meglio dire, decontestualizzata; è palese che i meccanismi di ripetizione sono più funzionali in un racconto quale *La fine della strada* che in *Crauti* - il quale, peraltro, è incentrato su un evento episodico e destinato a non ripetersi, in un'applicazione del tema della "finestra" aperta sull'altrove per un tempo limitato, già affrontata da Ray ad esempio ne *Il vicolo tenebroso* e successivamente in *Le cimetièrre de Marlyweck (Il cimitero di Marlyweck)*. Il discorso di Huftier risulta più puntuale a proposito della ripetizione legata ai *cliché* narrativi<sup>89</sup>, con una riflessione sulla descrizione dell'oltre tramite ribaltamento e alterazione; pur senza utilizzare la «teratologia» straniante di Lovecraft<sup>90</sup>, questo stile narrativo può giungere al senso dell'inconoscibile, utilizzando la letteratura come filtro: se c'è qualcosa che è oltre il soprannaturale per eccellenza, ovvero quello letterario (per quanto derivato dall'immaginario comune), allora si tratterà di qualcosa di terribile e assurdo.

In questo senso, la lettura di Huftier sembra influenzata soprattutto da un'analisi specifica del discorso religioso in Ray attraverso la scrittura biblica. Eppure, se è senz'altro credibile che l'unicità intoccabile *coincida* con il Sacro, e che la sua resa in negativo sia tesa a renderne l'intoccabilità<sup>91</sup> - in modo non dissimile dall'«indicibilità» che abbiamo analizzato in Lovecraft - è pure vero che la ricorrenza di elementi religiosi in Ray non sempre ha la funzione di introdurre il valore metafisico nella narrazione. Ne *L'ultimo viaggiatore* la barricata costruita con oggetti sacri serve solo parzialmente a delineare l'orrore invisibile come metafisico, superiore al sacro; principalmente ha la funzione di descrivere la reazione del protagonista - la reazione *umana*, emotiva, di fronte all'ignoto. La ricorrenza di chiese, crocifissi e oggetti sacri rientra cioè nella rievocazione di un contesto, spesso proprio quello della narrativa fantastica; hanno dunque una funzione formale, come sostiene in qualche modo Huftier, ma senza le implicazioni teologiche sulle quali insiste il critico per *Crauti*<sup>92</sup>. Questo specifico racconto rappresenta poi un caso particolare, perché solo forzatamente si può leggere nel piatto di crauti incendiato una rievocazione biblica, mentre è più facile ritrovarvi un *cliché* narrativo - quello del lauto banchetto «fantasma» - peraltro affrontato da Ray anche in altri racconti, quali *De man die een spook huwde (La maledizione, 1950)*. Sul tema della religione torneremo tra

---

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 56-57.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>91</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>92</sup> *Ivi*, pp. 57-59.

poco, a proposito di *Saint-Judas-de-la-Nuit* (*San Giuda della notte*, 1960).

Restando nell'ambito del *cliché* letterario, *L'histoire de Marshall Grove* (La storia di Marshall Grove, 1943/7?) è un esempio perfetto del superamento dell'immaginario: si tratta di una storia che narrata diversamente sarebbe un classico racconto fantastico, ma che per precise disposizioni del narratore diventa invece qualcosa di diverso.

La struttura stessa del racconto suggerisce la volontà di alterare stilemi narrativi classici. Si inizia con la storia dei genitori del personaggio principale, Marshall Grove, passando per la sua infanzia e per i rivolgimenti della sua vita, che lo conducono a divenire un gentiluomo più che benestante, senza alcuna preoccupazione. Le stranezze si verificano però quando Grove va a visitare un suo vecchio professore, ormai impazzito, il quale gli ha ucciso un proprio assistente a causa del fantomatico furto di un esemplare di serpente particolarmente raro; il protagonista indaga sulla vicenda, finché qualcuno entra in casa sua e lui vede, nel buio di una stanza abbandonata, due occhi verdi fissarlo per poi sparire. A questo punto l'autore irrompe prepotentemente nella narrazione:

Qui pongo una pausa improvvisa a questa storia. A dire la verità, mi sembra che il personaggio che scrive, che si è deliziato a raccontare la storia di Marshall Grove, abbia versato in inutili lungaggini. Tutto ciò che precede questo punto prende la forma del primo capitolo di un romanzo biografico. Da parte mia, mi sarei accontentato di cogliere da questo piccolo giardino borghese, immagine della vita del mio semplice eroe, i rari fiori dell'insolito. Ma l'apprendista biografo ha protestato, dicendo che il punto di svolta di questa vita era così brutale che un preludio era necessario. L'amore per l'antitesi ha fatto il resto. A ragione o a torto, l'ho sollevato da questo incarico prendendolo su di me, sperando di arrivare velocemente alle sole cose che mi interessano nell'odioso sconvolgimento di questa vita a poco a poco.

Comunque sia, il mio collaboratore è stato un bravo bambino nel passarmi le note che ha raccolto per un più lungo lavoro di redazione. Alcune di esse mi sembrano piene di interesse, comunque sia. Le trascrivo e le lascio al lettore. Se desidera commentarle, evidenziandole nelle pagine che seguono, o lasciandole al loro posto e costruire un romanzo nero breve e vago, là dove preferirei vedere un documento – per quanto terribile possa essere – egli è libero di farlo. Eppure, lo metto in guardia verso alcuni errori piuttosto che verso altri. La logica è un corollario della ragione umana, e noi abbiamo ben torto a chiederle quali siano i poteri sconosciuti che a volte interferiscono con i nostri destini. I Coribanti lo hanno ben detto prima di noi.

93

Seguono le note che, se narrate, avrebbero dato al racconto un tono vicino a quello della letteratura fantastica: informazioni sui domestici di Grove, sui loro legami con la terra da cui proviene anche il serpente rubato di cui parlava il professore, indizi su una minaccia occulta della quale Grove viene avvisato da un prete<sup>94</sup>. Le note, se sviluppate, potrebbero definire nel dettaglio una trama complessa

---

<sup>93</sup> J. Ray, *L'histoire de Marshall Grove*, in J. Ray, *Le livre des fantomes*, Parigi, Marabout, 1966, pp. 58-59. Traduzione nostra.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 59. Traduzione nostra.

e inquietante. Ma quelle informazioni sono volontariamente omesse, e offerte solo in forma di brani smozzicati e vaghi: si applica consapevolmente un metodo narrativo diverso, allusivo, per rendere l'irriducibilità del soprannaturale al «corollario della ragione umana». La lunga citazione che abbiamo riportato è quasi un manifesto programmatico: l'autore preferirebbe scrivere un «documento», e non un «romanzo nero», e preferisce mettere da parte un narratore troppo incline agli usi letterari tradizionali scegliendo invece di dirigere in modo diverso il dipanarsi dei fatti inquietanti:

È molto probabile che se avessi lasciato il mio amico biografo a finire il suo lavoro, secondo il piano che si era prefissato, avrei potuto presentare una narrazione che rispondesse alle esigenze della norma letteraria, con le sue chiare e "logiche" conclusioni. Ma l'errore di cui ho appena parlato mi ha spaventato: le forze occulte non vogliono essere messe in sintonia con le ragioni umane, e accettano di vendicare il nostro vilissimo disprezzo.<sup>95</sup>

Alla fine della storia Grove si trova invischiato in un ordito dai toni soprannaturali che non gli lascia scampo, conducendolo addirittura alla trasformazione in un enorme serpente e ad una morte «di dolore» in un parco zoologico<sup>96</sup>; ma il modo in cui si è giunti a quel punto, lasciando intravedere in una maniera così diretta – quasi artificiosa – dei dettagli che avrebbero dovuto esserci e che invece vengono negati alla narrazione vera e propria, non fa che aumentare a dismisura il «non detto», sconvolgendo consapevolmente le basi del racconto fantastico. Si tratta di qualcosa di diverso, di più vago, quasi un *weird* ostentato, dai meccanismi messi a nudo<sup>97</sup>.

Analogamente, nella raccolta *Le livre des fantomes* in cui appare *La storia di Marshall Grove* sono presenti altri racconti affini a ciò che abbiamo definito come *weird fiction*, come ad esempio *Rues (Strade)* nei quali «il terribile piano ipergeometrico» è un pericolo in agguato in ogni angolo dell'esistenza quotidiana<sup>98</sup>:

Le strade in cui sento il misterioso respiro dell'ignoto sono, Dio sia lodato, rare, molto rare, ma esistono. Sarò, forse, molto tempo fa tornato alla polvere, quando improvvisamente la loro malizia esploderà allo scoperto. [...] Perché è in questo spazio ricco di una dimensione sconosciuta, ma nonostante ciò intravista dalla nostra intelligenza, che risiede *la paura*, questo formidabile guardiano che l'Essere Superiore ha attaccato a se stesso e di cui vogliamo, per umana sciocchezza, negare l'essenza tutelare.<sup>99</sup>

Restano presenti l'attrito tra atmosfere confortevoli e l'orrore dato dall'irruzione del soprannaturale, nonché l'uso di un'ironia dal sapore grottesco, come ad esempio *La vérité sur l'oncle Timotheus (La verità sullo zio Timotheus)* nel quale il mistero riguardo all'occupazione di uno zio si traduce poi

---

<sup>95</sup> *Ibidem*. Traduzione nostra.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>97</sup> Secondo Huftier una parte della critica avrebbe mancato nel comprendere questo aspetto stilistico. In merito cfr. A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 64.

<sup>98</sup> J. Ray, *Rues*, in *Le livre des fantomes*, cit., p. 95.

<sup>99</sup> *Ivi*, pp. 101-102. Traduzione nostra.

nell'inconcepibilità dell'aldilà, dal momento che lo zio stesso non è altri che un'incarnazione della morte. In questa prospettiva, altri esempi di *weird* si individuano nell'antologia *Les cercles de l'epouvante (I cerchi della paura, 1943)*, nella quale sono presenti testi quali *L'homme qui osa (L'uomo che osò)* e *La locanda degli spettri*, tutti racconti che manifestano strutture da *weird fiction* sia nelle descrizioni allusive e fallaci, sia nel complesso dialogo tra voci narranti interne ed esterne. Abbiamo già visto che l'interesse per i meccanismi narrativi, molto presente nella letteratura fantastica, nel *weird* viene talvolta estremizzato ricorrendo a espedienti metaletterari. Anche in Ray si individua qualcosa di simile.

La rielaborazione dei concetti di scrittura e lettura conduce anche a risultati quali *Les derniers contes de Canterbury (Gli ultimi racconti di Canterbury, 1944)*, un'antologia che si presenta come riscrittura di *The Canterbury Tales* di Chaucer, e che all'interno di una cornice soprannaturale – Weep, il segretario di una società letteraria inglese, si ritrova d'improvviso ad un consesso di fantasmi – inserisce racconti dai toni più svariati, surreali, fantastici, ma anche *weird*. A parte le descrizioni sarcastiche dei club letterari anglosassoni, estremizzate al limite del grottesco, la cornice si distingue per gli intermezzi tra un racconto ed un altro, che insistono sulla necessità del narrare e di «concludere quello che va concluso»<sup>100</sup>, implicando che l'atto di narrare dei personaggi di Chaucer si potesse completare soltanto al di fuori del loro contesto, con narratori diversi e in tempi diversi<sup>101</sup>.

Anche qui appaiono racconti *weird*, come ad esempio *Le Uhu (L'Uhu)* nel quale appare un'entità immensa e indescrivibile, che dopo aver distrutto un edificio semplicemente passandoci sopra si allontana poi all'orizzonte; il protagonista, nonostante l'evidenza, preferisce credere che sia solo frutto di un'illusione, di non averlo visto veramente, «perché sento che un tale Essere non permetterebbe a nessuna creatura terrestre di intravederlo»<sup>102</sup>. Va evidenziato anche *Le terreur rose (Il terrore rosa)*, tutto incentrato sulla repulsione data dal colore rosa e sul suo legame soprannaturale con un essere nascosto, sembra, nel colore stesso – un'idea che non può non far pensare a *The Colour out of Space* di Lovecraft.

Ma l'importanza della cornice è fondamentale per comprendere il discorso metanarrativo. Sulla stessa linea si erano già posti l'introduzione e l'epilogo dell'antologia *Les cercles de l'epouvante (I cerchi della paura, 1943)*, con riflessioni sull'atto di inventare personaggi e storie, e con un ultimo racconto rivolto da un anonimo padre alla propria figlia: la storia di un uomo morto in miseria, che Dio vuole ricompensare con la possibilità di fare cose incredibili in Paradiso, ma che infine chiede solo di poter

---

<sup>100</sup> J. Ray, *Le Prologue Fantastique*, in J. Ray, *Les derniers contes de Canterbury*, Parigi, Marabout, 1971, p. 9.

<sup>101</sup> Il sarcasmo sulle società letterarie, il tono surreale e la presenza di alcuni personaggi (tra gli altri, un gatto parlante) pongono la cornice di *Gli ultimi racconti di Canterbury* in una singolare somiglianza con *Il maestro e Margherita* di Bulgakov, scritto tra il 1928 e il 1940.

<sup>102</sup> J. Ray, *Le Uhu*, in *Les derniers contes de Canterbury*, cit., p. 75. Traduzione nostra.

stare con la propria figlia per raccontarle storie<sup>103</sup>. L'infinito si traduce, dunque, nell'atto del narrare. Oltre a queste affermazioni di poetica, Ray tende inoltre a inserire molti libri «materiali» nei suoi racconti, come nel caso del grimorio Stein di *San Giuda della Notte*, il quale appare anche nel racconto *Vendesi casa*, o nei libri maledetti di *Il salterio di Mayenz*.

Il romanzo breve *Saint-Judas-de-la-Nuit* (*San Giuda della notte*, 1960), accentra in sé queste diverse funzioni fondamentali nella scrittura di Ray, quali appunto il *focus* sulla narrazione e sulla letteratura, il superamento dello stereotipo e la riflessione sul metafisico a partire dalla religione. Questo testo infatti prende la mosse da un soprannaturale fondata sulla religione cristiana e, perciò, su un immaginario soprannaturale definito, nel quale bene e male hanno una posizione precisa; anche qui però si andrà incontro a ribaltamenti e rivisitazioni.

La vicenda si incentra sulla ricerca di un antico testo di magia nera, il grimorio Stein, da parte di frate Tranquillin; l'indagine lo porterà sulle tracce di un certo Judas Huguenin, un ragazzo sparito nel nulla e legato in maniera misteriosa al libro. In un susseguirsi di narrazioni dirette, estratti di manoscritti e differenti punti di vista, si scopre infine che Judas aveva ricevuto da piccolo un segno demoniaco, che passa infine a Tranquillin in una chiesa di Norimberga. Il frate diventa il nuovo San Giuda della Notte, ottenendo il grimorio e nascondendolo affinché non possa arrecare danno agli uomini.

Sin da subito che il romanzo tende a stravolgere l'immaginario soprannaturale tradizionale: già nella prefazione Ray accenna al fatto «l'inferno ha i propri santi»<sup>104</sup>, e nello sviluppo della narrazione anche il concetto di giustificazione morale nel soprannaturale viene alterato, poiché si scopre che Judas è un personaggio perseguitato e tormentato sin da bambino e che quindi non fa nulla che lo porti a meritare la condanna che gli viene inflitta, ovvero il bacio del diavolo.

Anche in termini figurativi, il soprannaturale cristiano viene alterato. Quando nella chiesa di Norimberga Tranquillin e Judas parlano dell'artefice demoniaco di tutta la vicenda, il frate chiede, intimorito, se si tratti del Diavolo in persona, ma Judas assicura che si tratta di qualcun altro – una vaghezza che stride con l'apparizione immediatamente successiva:

Una grande oscurità venne fuori una forma altezzosa, più scura della notte stessa, e una faccia argentata come la luna, di grande bellezza ma i cui occhi brillavano di una crudele luce rossa. Tranquillin lo riconobbe da una descrizione fatta in uno dei quaderni del giovane Huguenin: era la diabolica apparizione della vecchia casa di Rue des Remparts, la quale aveva fatto dono al giovane del terribile e potente marchio rosso. Il prete non poté trattenersi dal fare il gesto della croce. Eppure non scacciò il demone, né sconfisse il sortilegio.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> J. Ray, *Les cercles de l'epouvante*, Parigi, Le Masque, 1978, pp. 108-109.

<sup>104</sup> J. Ray, *Saint-Judas-de-la-Nuit*, in *Le livre des fantomes*, cit., p. 106.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 157. Traduzione nostra.

L'apparizione demoniaca non è però Lucifero, ma Stein von Ziegenfelzen, l'autore del grimorio Stein, il quale affida il manoscritto originale a Tranquillin; il testo magico resterà in possesso del frate finché piacerà all'autore o finché, significativamente, non lo troverà il Diavolo. Stein si pone dunque a metà tra una figura infernale e un intermediario, un personaggio capace di grandi prodigi ma sottoposto a regole oscure, una figura demoniaca la cui grande potenza è stata soprattutto la capacità di scrivere un testo di magia privo di fronzoli e dritto nell'argomento, e perciò pericoloso<sup>106</sup>.

Certo in *San Giuda della notte* alcuni tratti tipici dell'immaginario religioso (e fantastico) tradizionale permangono. Judas è figlio di due genitori malvagi e dissoluti, e perciò più esposto alle minacce dell'Inferno; e i personaggi più vicini al male soprannaturale e alla tentazione sono tutti ecclesiastici, in accordo con l'accostamento tra peccato e ordini sacri già operato dal romanzo gotico (su tutti, *The Monk* di Lewis). Eppure non siamo di fronte ad una semplice riproposizione di *cliché* del fantastico, né ad una mera (per quanto elaborata) metafora del discorso evangelico. Il personaggio di Giuda, la necessità del male all'interno dell'ordine divino, i poteri incredibili forniti da potenze negative ma votate al bene, l'importanza di un testo dal carattere soprannaturale: sono tutti elementi che, letti unicamente in un'ottica meccanica di ripetizioni atte a sfuggire al divino, come suggerito da Huftier per *I crauti*, risultano impoveriti o decontestualizzati. È invece chiaro il tentativo di rendere l'indicibilità del metafisico stesso, la profonda oscurità di un Inferno diviso in potenze contrastanti e avversarie, e popolato addirittura da santi – il ribaltamento, insomma, del fantastico letterario verso qualcosa che lo stravolge e ne mette in discussione gli elementi interni. A questo punto appare chiaro come l'opera di Ray sia vicina per temi e per stili a ciò che abbiamo definito come *weird fiction*. Il soprannaturale è al centro di racconti volti a rappresentare la vaghezza dell'ignoto, l'inquietudine che esso suscita, superando le concezioni dell'immaginario comune e applicando sistemi narrativi elusivi. Ray non solo aveva una grande consapevolezza dei meccanismi alla base delle storie del fantastico, ma ha dimostrato anche la volontà di estremizzarli per farli implodere.

Sono presenti, dunque, elementi riconducibili a vari generi letterari. Sebbene si sia cercato di dimostrare<sup>107</sup> che le conclusioni di Joshi a proposito della *weird fiction* come *umbrella term* rischiano di essere imprecise o inadatte alla descrizione di questi testi, bisogna evidenziare come nei racconti di Ray non manchino allo stesso tempo elementi della letteratura del terrore, elementi riconducibili

---

<sup>106</sup> *Ivi*, pp. 107-108.

<sup>107</sup> Nel cap. 1 di questa tesi.

al *fantasy*<sup>108</sup> e elementi fantascientifici o pseudo-scientifici<sup>109</sup>. Ma se lo stesso Ray vide alcuni propri racconti pubblicati su *Weird Tales*<sup>110</sup> non fu soltanto per una questione di affinità tematica; ad avvicinare Ray al *weird* come modo c'è un preciso ripresentarsi di funzioni e di relazioni tra gli elementi del racconto (l'omissione di dati, l'allusione a dati nascosti, la presentazione di elementi come incomprensibili e inaccessibili), nonché una dinamica particolare nei confronti del mondo letterario *in toto*. Alla luce di ciò, si potrebbe anche considerare l'opera di Ray in funzione del senso di spiazzamento attribuito da Fisher al modo *weird* e all'*erie*: l'insistenza dell'autore belga su ciò che ci si dovrebbe aspettare da un racconto fantastico e su ciò che invece viene messo in scena stabilisce, in definitiva, un senso di vuoto, uno sfasamento della realtà letteraria (oltre a quello della realtà soprannaturale). A rompersi è anche un paradigma di realtà "libresco", la cui alterazione è descritta da Ray con un'attenzione compiaciuta, tanto che a volte – come nel caso di *La storia di Marshal Grove* – essa diventa il punto centrale del racconto. Ad ogni modo questa lettura rischia di forzare l'interpretazione di Fisher, sebbene possa trovare un appoggio nelle considerazioni offerte da Huftier a proposito dello stereotipo letterario e del metafisico.

A questo proposito appare chiaro che le osservazioni fatte da Huftier stesso – specialmente quelle che abbiamo visto a proposito de *I crauti* – possono essere rapportate alla teoria della *weird fiction*. La resa del metafisico tramite un tormento interiore, la ricerca di un soprannaturale che si integri e che al contempo superi la tradizione, sono elementi che manifestano l'originalità dell'autore belga ma che al contempo permettono di inserirlo nel contesto di innovazione che abbiamo attribuito al *weird*. Come nota lo stesso Huftier, Ray non è semplicemente un emulo di Poe né un parallelo di Lovecraft: è paragonabile ad essi per precisi punti di contatto, ma al contempo se ne distacca per una sua personale interpretazione di un fantastico rinnovato e moderno<sup>111</sup>.

Come vedremo, questa specificità raggiungerà risultati notevoli in *Malpertuis*, e in seguito darà vita anche a dei testi «formali», di maniera, nei quali temi e stilemi *weird* vengono ridotti a mera ricorrenza. Il superamento del *cliché* diventerà *cliché* esso stesso.

---

<sup>108</sup> Con *fantasy* abbiamo inteso sinora la descrizione di paradigmi di realtà differenti dal nostro, nei quali il soprannaturale può avere una posizione accettabile e non destabilizzante. Ray non giunge a rappresentare una tale armonia tra la realtà narrata e il soprannaturale, ma in taluni momenti le sue narrazioni assumono toni onirici e insieme avventurosi (si pensi a *Il fiume Flinders*) che li fanno propendere talvolta per il surreale, talvolta appunto per il *fantasy*. Anche in *Malpertuis* si può individuare una tendenza simile.

<sup>109</sup> Joshi, pur riconducendo alcune intuizioni di Ray al *weird* (sebbene, come abbiamo visto nel capitolo 1, Joshi cambi la sua considerazione della *weird fiction* nel corso dei suoi studi), non mostra una grande considerazione dell'opera dell'autore di Gand, scrivendo: «Ray's greatest problem [...] is a diffuseness and lack of focus that marks his weird conceptions», cfr. S. T. Joshi, *Unutterable Horror*, cit., pp. 479-480. Cfr. anche D. Arona, *Gli spettrali carillons del mistero*, in J. Ray, *I racconti del whisky*, cit., p. 260.

<sup>110</sup> Quattro racconti pubblicati su *Weird Tales* in traduzione, nel 1934 e nel 1935 (A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 733). Huftier nota come negli Stati Uniti l'opera di Ray fosse assimilata alla «scuola di *Weird Tales*» soprattutto per i racconti su Harry Dickson (*Ivi*, p. 690).

<sup>111</sup> Cfr. A. Huftier, *Jean Ray au révélateur* : « L'Edgar Poe belge » ou « Le Lovecraft flamand » ?, cit., pp. 44-45.

### 1.3) *Malpertuis* e la revisione del romanzo gotico

*Malpertuis* è una delle opere più famosa di Ray. Dopo la pubblicazione nel 1943 ottenne un certo successo, tanto da essere poi ristampata nel 1955 e da essere trasposta in versione cinematografica nel 1971, ad opera del regista Henry Krumholz e con la partecipazione di Orson Welles.

Il romanzo, però, ha un valore particolare sia nel contesto della produzione letteraria di Ray, sia nel discorso di evoluzione rispetto al fantastico che abbiamo tentato di evidenziare sino ad ora. Difatti il testo si presenta come un insieme complesso di temi, rivisitazioni letterarie e riflessioni sulla narrazione, la cui analisi richiede un continuo aggiustamento di prospettive. La vicenda ruota attorno a Malpertuis, un grande edificio di proprietà del misterioso Cassave: quando questi muore, il suo testamento stabilisce che tutti i suoi parenti e amici più fidati dovranno convivere insieme nella magione, ciascuno mantenuto da una rendita. L'ultimo che vi resterà ad abitare (o gli ultimi due, se saranno un uomo e una donna) avrà diritto all'intera eredità, una somma elevatissima. Ben presto però iniziano a verificarsi eventi inquietanti, con delle morti violente e misteriose e manifestazioni soprannaturali sempre più chiare. Alla fine si scoprirà che buona parte dei personaggi coinvolti sono, in realtà, ciò che resta di antiche divinità pagane; Cassave era uno stregone che, tramite incantesimi di natura poco chiara, era riuscito a trovare il luogo nel quale tutte le divinità umane del passato, prive ormai del supporto della fede e del credo, andavano a morire. Lì ne aveva rapite alcune, ormai inconsapevoli del proprio stato, e le aveva condotte con sé per raggrupparle poi a Malpertuis. Sono presenti diversi narratori, il cui ruolo è spiegato da una *Introduzione a mo' di prefazione e di spiegazione* all'inizio del romanzo: il primo narratore, infatti, sostiene che il testo presentato sia la trascrizione di alcuni manoscritti da lui ritrovati (anzi, rubati) in un convento. Procedo poi a elencare tutti gli scrittori responsabili della storia: «quattro mani febbrili – se non cinque – hanno collaborato alla stesura di queste memorie del mistero e del terrore»<sup>112</sup>. I primi quattro narratori sono intradiegetici, e il loro lavoro di scrittura si intreccia con le vicende di cui sono attori o testimoni; il quinto narratore è invece proprio lo scopritore dei manoscritti: «come quinto e ultimo, ritengo doveroso mettermi tra gli scrivani che, senza conoscersi o quasi, hanno dato a Malpertuis un posto nella storia del terrore umano»<sup>113</sup>.

Troviamo dunque sin da subito un *focus* sul discorso narrativo, una caratteristica che abbiamo già visto esser tipica del modo fantastico<sup>114</sup>. In *Malpertuis* però i meccanismi metanarrativi si fanno più complessi, le sezioni sono incastrate con cura, rinunciando del tutto ad una parvenza di verosimiglianza nell'espedito del manoscritto ritrovato: la storia inizia con *La visione di Anacarsi*,

---

<sup>112</sup> J. Ray, *Malpertuis*, Milano, Mondadori, 2015, p. 8.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 9

<sup>114</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 76-77.

un episodio che introduce al tema soprannaturale di fondo, e che viene però ignorato per buona parte del romanzo per essere ripreso solo più in là. Segue infatti la narrazione del personaggio principale, Jean—Jacques Grandsire, che costituisce tutta la Prima Parte, e al cui termine appare *Intercalare*<sup>115</sup>. In questo intermezzo ritroviamo il narratore «ladro», quello extradiegetico, il quale introduce alcune pagine vergate da Doucedame il Vecchio, peraltro sottolineando come rispetto a *La visione di Anacarsi* – la quale è stata narrata da quello stesso Doucedame – egli muti stile: «lasciandosi trasportare dall'orgoglio, abbandona il pronome impersonale per l'esecrabile "io"»<sup>116</sup>. Il narratore extradiegetico quindi si intromette di nuovo: «preso dal mio stesso gioco, mi permetto una breve digressione. Doucedame il Vecchio non ha altro da dire»<sup>117</sup>; subito dopo inizia la Seconda Parte, nella quale riprende il racconto incentrato su Jean-Jacques Grandsire. Quest'ultimo si interrompe in modo brusco<sup>118</sup>, mentre viene introdotto – sempre nella Seconda Parte – il racconto manoscritto di Don Misseron, presentato ad opera del solito narratore extradiegetico; a questo seguono alcune pagine attribuite ancora a don Misseron, ma presentate in forma di frammenti sparsi, poiché dopo il sopraggiungere della pazzia in quel personaggio «poche cose contenute in quelle pagine meritano di essere pubblicate»<sup>119</sup>; infine troviamo un *Epilogo* nel quale «il ladro del convento dei Pères Blancs»<sup>120</sup> appare come attore, introducendosi personalmente nella deserta Malpertuis. In tutte le sezioni non mancano racconti nei racconti, allusioni e richiami ad eventi presentati in altre parti del romanzo; ma soprattutto, appare evidente l'importanza della selezione operata dal narratore «ladro». Le scelte operate e rivendicate dallo scrittore aprono infatti degli squarci importanti sul non detto: che valore hanno le «assurde pagine di storia naturale in cui si tratta di migrazioni di uccelli assolutamente inesistenti o di fiori misteriosi sorti dal chiaro di luna e capaci di attirare i vampiri e i lupi mannari»<sup>121</sup> scritte da Misseron ma omesse dal narratore? Cosa si dice nella «noiosa dissertazione sui frati Barbusquins»<sup>122</sup>, personaggi che sembrano in realtà avere un ruolo determinante nell'equilibrio soprannaturale all'interno degli spazi di Malpertuis? Ma le domande riguardano anche questioni di sistemazione narrativa: perché il narratore non inserisce prima i passi scritti da Doucedame il Vecchio, nei quali sono presenti dati più chiari sul segreto di Malpertuis – o, in realtà, meno oscuri – preferendo iniziare la narrazione con la inquietante *Visione di Anacarsi*? L'accortezza narrativa è da attribuire anche ai narratori stessi, e specialmente a Jean-Jacques

---

<sup>115</sup> J. Ray, *Malpertuis*, cit., p. 95

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>118</sup> Con una laconica nota: ««QUI TERMINANO LE MEMORIE DI JEAN-JACQUES GRANDSIRE» (*Ivi*, p. 121).

<sup>119</sup> *Ivi*, p. 151. In merito cfr. anche *ivi*, p. 154

<sup>120</sup> J. Ray, *Malpertuis*, cit., p. 151

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 154.

Grandsire, cui si deve un continuo ricorso alla prolessi<sup>123</sup> nello spazio del suo racconto personale. In tutto ciò bisogna considerare il valore delle numerose epigrafi che accompagnano ogni capitolo: esse hanno un valore fondamentale per la narrazione, poiché costituiscono ora delle chiavi interpretative dei fatti, come nel caso del capitolo *L'incubo di Natale* nel quale la citazione dalla *Imitazione delle scritture* «Cosa sarebbero gli dei senza il terrore?»<sup>124</sup> assume senso se si considera l'apparizione dei frati fantasma che spaventa le divinità pagane<sup>125</sup>; ora invece vengono riprese alla lettera dalla narrazione, come nel caso della morte di Mathias Krook, ritrovato inchiodato per la testa ad un muro<sup>126</sup> come «predetto» dalla citazione da *Die Geschichte von dem Gespensterschiff* (La storia del vascello fantasma) di Wilhelm Hauff a inizio capitolo<sup>127</sup>. Proprio quest'ultimo episodio evidenzia il rapporto quasi direttamente formale che si instaura tra le epigrafi e i capitoli: nel corso della narrazione infatti non si trova nulla che possa giustificare la barbara morte di Krook, nessun riferimento a chiodi o martelli; l'unico indizio è costituito dalla citazione di Hauff, che però si dovrebbe porre, per sua stessa natura, al di fuori dei fatti narrati. Come evidenzia Huftier, dunque, le epigrafi finiscono con lo «scrivere il libro»<sup>128</sup>, e gli autori citati sembrano quasi aggiungersi ai vari narratori dei manoscritti<sup>129</sup>.

L'alterazione degli schemi narrativi, sebbene qui appaia in forma estremizzata, è una prerogativa modernista e, come abbiamo visto, anche della *weird fiction*; il rimando ad altri testi, in alcuni casi anche fittizi, venne molto usato da Lovecraft e da altri scrittore a lui vicini. D'altronde, come nei casi de *Il salterio di Mayenz* e *San-Giuda-Della-Notte*, anche in *Malpertuis* appare una certa attenzione per libri e studi inesistenti, quali ad esempio le opere redatte da Doucedame il Giovane<sup>130</sup> e da Don Misseron descritte con una cura di particolari che tradisce una tendenza alla costruzione di verosimiglianza già evidenziata negli *pseudobiblia* di altri autori *weird*. *Malpertuis* è avvicinabile al *weird* anche per la rielaborazione e il superamento dei *clichè* del fantastico, in primis quello della casa maledetta. Jean-Jaques Grandsire, nella sua parte di narrazione, approccia la questione in modo significativo:

---

<sup>123</sup> *Ivi*, pp. 44, 64, 77.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>126</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>128</sup> A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 354.

<sup>129</sup> La natura frammentaria e talvolta contraddittoria della struttura di *Malpertuis* ha portato alcuni a ritenere che il romanzo sia stato scritto a quattro mani. Questi dubbi sono stati affrontati e discussi da Huftier, le cui pagine risultano convincenti nello stabilire Jean Ray quale unico autore; cfr. *ivi*, p. 355.

<sup>130</sup> J. Ray, *Malpertuis*, cit., p. 36.

Devo presentare Malpertuis ed eccomi colto da una strana impotenza. L'immagine si dilegua come il castello di fata Morgana; il pennello diventa di piombo tra le dita del pittore; tante cose, che vorrei fissare con una descrizione o una definizione sfuggono, diventano vaghe e svaniscono nel nulla.<sup>131</sup>

Questa ritrosia nel trattare l'argomento si rispecchia nella descrizione dall'esterno e nelle impressioni che ne scaturiscono:

La facciata era una maschera tetra, dove invano si sarebbe cercato un barlume di serenità. Era un viso stravolto dalla febbre, dall'angoscia e dalla collera, che mal nascondeva tutto l'abominevole che vi si celava. Coloro che passavano nelle sue immense stanze soffrivano d'incubi; coloro che vi passavano le loro giornate dovevano abituarsi alla compagnia di orrendi spettri di suppliziati, di scorticati, di murati vivi... e chissà cos'altro ancora.

Così pensava il passante che si soffermava un attimo alla sua ombra, e che subito fuggiva verso l'estremità della strada [...]<sup>132</sup>

Al contempo, però, la «casa del male o, meglio, della malizia»<sup>133</sup> non viene mai descritta, nei dettagli, come il classico luogo inquietante e lugubre. La sua unica caratteristica in questo senso sembra essere la mancanza di luce, sulla quale è costruito tutto il personaggio di Lampernisse<sup>134</sup>, ma di per sé manca tutto l'armamentario delle magioni disabitate del fantastico e soprattutto del gotico:

La casa non faceva alcun mistero del suo interno. Nessuna porta si ostinava a restare chiusa, nessuna stanza si rifiutava alla mia curiosità. Non c'erano né camere proibite né passaggi segreti e tuttavia...<sup>135</sup>

E tuttavia la magione continua ad essere lontana, nella pratica, dai teatri dell'orrore settecentesco e ottocentesco, sebbene sia intrisa delle stesse atmosfere. Addirittura la soffitta, che dovrebbe rappresentare un *locus horribilis* dentro il *locus horribilis*, e nella quale effettivamente si verificherà uno dei primi episodi inquietanti, è del tutto spoglia:

Si trattava di un'infilata di poliedri avi, la cui penombra era trafitta dalla luce grigia dei lucernai e delle finestrelle a occhio di bue. Erano completamente vuoti: nessuna sedia sbilenca che giacesse in un angolo, nessun vecchio cassone appoggiato alle pareti di mattone per evitare che si sgretolasse, nessun baule mangiato dai tarli aveva rigato il pavimento, lindo come il ponte di una nave.<sup>136</sup>

L'edificio di Malpertuis vuole essere un castello gotico, e al contempo non vuole; se ne vagheggia una descrizione, ma la rappresentazione non arriva mai e sembra fermarsi su sé stessa, o sull'atmosfera lugubre che traspare da sé, senza appigli concreti. Si oscilla tra la incertezza estrema e

---

<sup>131</sup> Le opere sono elencate con dettagli realistici e verosimili (cfr. *ivi*, pp. 35-36).

<sup>132</sup> J. Ray, *Malpertuis*, cit., pp. 40-41.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>134</sup> Che si scopre in seguito essere un Prometeo semi-impazzito, ossessionato dalle candele che vengono spente da dall'aquila che, nel mito, gli dilaniava il fegato.

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>136</sup> *Ivi*, p. 53.

il dettaglio realistico, come la precisione nel numero di scalini presenti nel rudere del monastero dentro il giardino<sup>137</sup>, il cui valore è da ricondurre più ad una pretesa adesione alla verosimiglianza tipica del racconto fantastico che ad un preciso valore tematico – quale è invece il caso della statua del dio Termine nella sala da pranzo, e che difatti ha una sua funzione anche nel finale del romanzo<sup>138</sup>. La casa manifesta della sue regole, che non possono essere interamente capite né descritte<sup>139</sup>. Il male di Malpertuis si manifesta da sé, tautegorico come le divinità ospitate nella magione<sup>140</sup>, nella lettura che ne fa Huftier. È un male letterario, un male che *deve* essere, perché il testo vuole obbedire a certe regole e al contempo stravolgerle; *Malpertuis* vuole essere un romanzo fantastico, un romanzo d'appendice e un romanzo gotico, e al contempo non essere niente di tutto ciò<sup>141</sup>. Huftier nota i punti di contatto con il romanzo di Carlton Dawe *Euryale à Londres* (1921), che pure propone la riapparizione del mito antico nel nostro mondo<sup>142</sup>, ed evidenzia anche i meccanismi di descrizione e critica della società borghese coeva a Ray che trasformano il romanzo in un «feuilleton mutilato»<sup>143</sup>, mutilo come la Venere di Milo che viene citata nel testo<sup>144</sup>; i collegamenti col gotico poi si possono individuare soprattutto nella situazione dei personaggi, costretti all'interno di uno spazio chiuso e tormentati – da enti soprannaturali e non – esattamente come nei romanzi di Radcliffe, i cui castelli e

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>138</sup> Cfr. A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 366. A ben vedere il significato della statua del dio Termine nell'arco del romanzo è cangiante, oscillando tra il senso di limite, di morte, di “scadenza”, di parola pura e semplice dal valore determinante; in merito cfr. J. Duhamel, *Jean Ray, un narrateur dans le monde parallèle*, in «Textyles Revue des lettres belges de langue française», 10, 1993, p. 83.

<sup>139</sup> Si consideri la spiegazione pseudo-scientifica offerta da Doucedame il Giovane a proposito della realtà di Malpertuis, nel quale il male si manifesterebbe in «pulsazioni» (J. Ray, *Malpertuis*, cit., p. 62). Il linguaggio utilizzato in questo passo ricorda le descrizioni fantascientifiche di altri racconti, quali *Gli strani esperimenti del dr. Paukenschlager* o le spiegazioni sulle altre dimensioni in *Il salterio di Mayenz*. Addirittura ricorre l'uso della già vista immagine della «piega nella realtà», espressione il cui valore è evidenziato da Huftier (A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 356) ma non ricondotto dal critico ai modi narrativi fantascientifici.

La rivisitazione dell'archetipo della magione gotica ricorda un'operazione simile condotta da Mervyn Peak nella trilogia di *Gormenghast* (il primo romanzo, *Titus Groan*, è del 1950), nella quale la narrazione ruota attorno ad un gigantesco castello, mai descritto interamente a causa della sua complessità, i cui abitanti sono asserviti a rigidissime regole. Pur essendo più vicino al *fantasy*, *Gormenghast* offre numerose occasioni di paragone con *Malpertuis* anche per la rappresentazione allegorica di dinamiche sociali borghesi.

<sup>140</sup> Cfr. A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 364.

<sup>141</sup> Una posizione, come si è detto più sopra per l'opera generale di Ray, che si può collegare alla descrizione della *weird fiction* da parte di Joshi come un *umbrella term*. *Malpertuis*, pur mancando di alcuni temi (ad esempio quelli fantascientifici, se si escludono alcuni tentativi di spiegazione parascientifica da parte dei personaggi) racchiude in sé quella tendenza all'amalgama che abbiamo riscontrato nelle diverse posizioni teoriche sulla *weird fiction*. Il concetto di “non essere” letterario, proprio del *weird* e affrontato da Machin, si potrebbe applicare anche al romanzo di Ray.

<sup>142</sup> Secondo Huftier il narratore «ladro» sarebbe tale anche perché lo stesso Ray avrebbe “rubato” l'idea da Dawe (*Ivi*, p. 357-358). Anche un altro romanzo, *Le Mannequin assassiné* (1932) di Stanislas-André Steeman, presenterebbe notevoli affinità con *Malpertuis*; in merito cfr. E. Durie-Loucas, *Sur le seuil de Malpertuis de Jean Ray. Génèse d'un roman fantastique et commentaire des dédicaces*, in «DIA-KEIMENA», gennaio 2001, pp. 171-181.

<sup>143</sup> A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 366

<sup>144</sup> Huftier si spinge però forse troppo in là nell'individuare indizi, teoricamente lasciati dallo stesso Ray, a proposito della natura frammentata del romanzo. Richiami alla Venere di Milo e ad altri oggetti, nomi o luoghi dell'antichità greca non devono necessariamente avere un valore metaforico (quale possiede invece certamente la statua del dio Termine), quanto piuttosto la rievocazione di un certo immaginario e di una certa atmosfera. Huftier applica un metodo interpretativo molto approfondito che, se in alcuni casi porta a considerazioni interessanti, in talaltri rischia di voler forzare nel testo messaggi e allusioni che non gli appartengono.

monasteri sono descritti più precisamente senza essere per questo più inquietanti. A ciò si aggiunga il riferimento al tema del licantropo, che non solo evidenzia un altro rimando al gotico<sup>145</sup> ma anche un contatto con il folklore e la storia popolare, espresso anche nella forma con cui viene introdotto l'argomento dal personaggio di Bets, la quale racconta un episodio di licantropia in una taverna<sup>146</sup> e con pochi ed essenziali elementi, senza orpelli narrativi<sup>147</sup>.

I livelli dell'opera sono tanti, sovrapposti e in continuo rimando tra di loro<sup>148</sup>, ma questa specificità non può impedire di inserire *Malpertuis* in un contesto storico-letterario che aiuti a comprenderne ulteriormente il valore. Si tratta di un testo che ribalta, esasperandoli o superandoli, gli stilemi della letteratura fantastica, trattando un tema – la materialità della divinità e il suo decadimento – affrontato da autori di poco precedenti o coevi a Ray<sup>149</sup> spesso dietro una specifica volontà di evoluzione del fantastico e di ciò che narrativamente può essere rappresentato come soprannaturale. Huftier insiste forse troppo su una lettura in chiave sociologica di *Malpertuis*, pur proponendo un interessante confronto con il mito in Lovecraft: se nell'autore di Providence è l'attualità ha dover creare nuovi personaggi tautegorici per riattualizzare il mito<sup>150</sup>, in Ray è il mito originale a trovare un nuovo modo per attualizzarsi, «borghesizzandosi» nella forma degli intrighi amorosi tra i personaggi mitologici e non del romanzo, una trasposizione più squallida degli amori delle cosmogonie. Eppure questa lettura rischia di privare il romanzo di una carica sovversiva che non è soltanto legata al discorso sociale; non è soltanto la borghesia a trovarsi dipinta tra le stanze buie di Malpertuis, ma anche una concezione fiduciosa nel soprannaturale e nella divinità, poiché il grande sottinteso di tutto il romanzo – rivelato soprattutto da alcune allusioni del personaggio di Eisengott, *alias* Zeus, nel finale<sup>151</sup> – è che *tutte* le divinità possono morire, e che non v'è nulla di certo neppure nell'eternità. Come già in alcuni racconti, il superamento del *cliché* si traduce in impotenza davanti alla portata devastatrice dell'ignoto (si pensi a *La fine della strada*), e perciò a quel senso di malinconia tragica che serpeggia in tutta l'opera e che non può risolversi esclusivamente in un attacco ai valori borghesi. La costituzione del metafisico viene alterata, il soprannaturale ridotto – o elevato – a espressione di un credo, il limite massimo dello spirituale tramutato in qualcosa di caduco e passibile di decomposizione; gli dei vagheggiati nel

---

<sup>145</sup> *The Albigenses* di Maturin, tra i primi romanzi che rappresentano i lupi mannari, risale al 1824.

<sup>146</sup> J. Ray, *Malpertuis*, cit., pp. 107-108.

<sup>147</sup> Del rapporto tra fantastico, *weird* e racconto popolare abbiamo trattato nel capitolo 1.

<sup>148</sup> A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 357.

<sup>149</sup> Tra tutti è opportuno segnalare Hodgson, il cui romanzo *The House on the Borderland* propone delle rappresentazioni visive davvero simili a quelle di *Malpertuis*, soprattutto nel panorama montuoso costellato di colossali figure appartenenti alle divinità. Sull'influenza di Hodgson su Ray, il quale avrebbe letto i racconti dell'autore britannico, cfr. D. Compère, F. Raymond, *Les Maîtres du fantastique en littérature*, Parigi, Bordas, 1994, p. 241. Il tema delle divinità morenti è affrontato tra gli altri anche da Lovecraft e da Smith.

<sup>150</sup> Huftier tende a interpretare questo meccanismo in funzione del concetto di ripetizione; cfr. A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., pp. 364-365.

<sup>151</sup> J. Ray, *Malpertuis*, cit., p. 154.

fantastico piombano in un pantano esistenziale, la cui comprensione sfugge a loro stessi<sup>152</sup>, in un'estensione del concetto di «oltre» che abbiamo già trovato nel *weird*.

#### 1.4) Ray: autore e personaggio metaletterario

Abbiamo visto come, tra racconti e romanzi, Ray tenesse sempre viva una riflessione sulla narrazione e sulle storie. La letteratura è presente come tema e come funzione, passando dal caso del sarcasmo sui club letterari nella cornice de *Gli ultimi racconti di Canterbury*, alle continue citazioni o rimandi ad autori cari allo scrittore di Gand - *in primis* l'onnipresente Dickens, ma anche ad altre figure che vengono talvolta derise insieme a tutta l'attività della lettura – e poi ancora alle epigrafi, che in *Malpertuis* assurgono addirittura al ruolo meccanismo narrativo in continuo bilico tra l'extradiegetico e l'intradiegetico. Inoltre la continua presenza di libri, fittizi e reali, con un ruolo preciso all'interno delle vicende narrate – si pensi al grimorio Stein che appare in diversi racconti – non fa che evidenziare ulteriormente la connessione tra l'opera di Ray e una riflessione sul concetto stesso di letterarietà.

Come nei casi di Lovecraft e Grabiński, dunque, la letteratura viene messa in discussione attraverso il fantastico, con risultati di valore differente ma utili a contestualizzare il lavoro dello scrittore di Gand.

Nel caso di Ray, in effetti, il ribaltamento e il superamento del *cliché* fantastico finiscono talvolta con il diventare *clichè* essi stessi. Un racconto quale *Drummer-Hinger* (pubblicato per la prima volta nel 1930, antologizzato solo nel 1970), ad esempio, sembra rinunciare definitivamente a quell'avvicinamento cauto al soprannaturale indicibile visto in opere precedenti: il protagonista, che a causa della propria ubriachezza finisce per caso su un treno diretto in una sorta di aldilà, vede ad un tratto, nella nebbia di un paesaggio inquietante, una figura immensa:

Una cosa gigantesca guardava. Qualcosa di cui non saprò mai dare la descrizione. Era la notte, il fuoco, la nebbia, la tempesta, il dolore. Non credo che esistano parole che possano descrivere ciò che ho visto e sentito. Il pensiero stesso non saprebbe esprimere la mia visione.<sup>153</sup>

L'indicibile diventa qui quasi una formalità, una descrizione mancata che è obbligatorio (non) fornire, non senza una punta d'ironia. Si confronti questa omissione con quella di *La storia di Marshal Grove*: sebbene lì la rinuncia a descrivere sia più affermata, se non addirittura ostentata, nondimeno scatena un effetto combinato con le allusioni, che porta ad una atmosfera più efficace. Naturalmente, anche nel periodo più tardo non mancano casi di racconti che mostrano un uso di modo *weird* più estensivo,

---

<sup>152</sup> Sulla non consapevolezza degli dei greci in *Malpertuis* cfr. A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., pp. 361-363.

<sup>153</sup> J. Ray, *Drummer-Hinger*, in J. Ray, *Il gran notturno*, cit., pp. 84-85.

quale ad esempio *Storchhaus, o la casa delle cicogne* (1960), il quale mette in scena una terrificante casa vivente, legata in modo misterioso all'aldilà e al peccato; altri racconti invece, come *Maledizione* e *Naufragio* (1954) si presentano come ritorni decisi nelle forme del fantastico tradizionale.

Ma la maggior parte del lavoro di Ray si riversa ormai nella redazione dei romanzi sul personaggio Harry Dickinson, lo «Sherlock Holmes americano» le cui storie sono una commistione di elementi polizieschi, fantastici e spionistici, creato un in Germania nel 1907 ma portato alla ribalta dallo scrittore di Gand (firmandosi John Flanders)<sup>154</sup>. Queste storie, anticipate per certi versi da alcuni racconti dello stesso Ray<sup>155</sup>, sono comparabili a pubblicazioni apparse sui *pulp magazines* statunitensi (anche del tutto prive di soprannaturale) e confermano, oltre che la grandissima versatilità di questo autore, la sua affinità con un certo contesto editoriale. In grado di dedicarsi tanto alla letteratura «di consumo» - quella che Lovecraft tanto aborrisce – quanto alla produzione di testi di valore e di rottura, Ray rappresenta un ennesimo esempio di ambivalenza con il contesto letterario a lui contemporaneo. Ma se per Lovecraft e Grabiński si tratta di una conflittualità marcata ed espressa, in Ray appare più come un attrito sotterraneo, o addirittura giocoso, rivolto più al concetto di testo che ad una precisa situazione socio-letteraria; si pensi a tutte le critiche alla letteratura, alla scrittura, alla lettura e al «romanzesco» che appaiono in vari testi quali *Irish Whisky*<sup>156</sup>, *Il salterio di Mayenz*<sup>157</sup>, *La storia del Wulkh*<sup>158</sup>, la già citata cornice de *Gli ultimi racconti di Canterbury*, *Lo specchio nero*<sup>159</sup>. Il confine tra letteratura e finzione viene addirittura superato in *Il fiume Flinders*, nel quale alcuni personaggi vengono trasportati in un racconto di Fritz Reuter, autore conosciuto e apprezzato da Ray. A riprova di ciò, si pensi alla costruzione del «personaggio Ray» operata dallo stesso autore, che nel 1950 scrive all'editore Roland Stragliati una lettera con una propria biografia romanzata<sup>160</sup>, presentandola per vera, nella quale appariva come un avventuriero giramondo. Lo scambio tra finzione e realtà esce dunque dal campo dei testi (nei quali, ricordiamo ancora, si trovano libri inventati ma citati come se fossero veri), per coinvolgere lo scrittore in prima persona: si giunge

---

<sup>154</sup> Ray fu inizialmente incaricato di tradurre i romanzi su Dickson in francese, ma presto l'autore iniziò a scrivere storie di proprio pugno incentrate sul personaggio (cfr. D. Arona, *Gli spettrali carillons del mistero*, in J. Ray, *I racconti del whisky*, cit., p. 259).

<sup>155</sup> Sono molti i racconti incentrati sul contrabbando di alcool e su ambienti malfamati, caratterizzati da un'atmosfera grottesca e a volte ironica come si vede in *Le nom du bateau* (in *Irish whisky*) e *La danse de Salomè* (in *Les derniers contes de Canterbury*). Tra questi esempi va annoverato anche il romanzo breve *La cité de l'indicible peur* (1943), il quale però presenta anche elementi riconducibili al soprannaturale.

<sup>156</sup> Il figlio del narratore muore in un viaggio in nave, e viene specificato che aveva scelta la vita di mare perché aveva letto romanzi d'avventura (J. Ray, *Irish Whisky*, in *I racconti del whisky*, cit., p. 28).

<sup>157</sup> Il redattore della storia, come abbiamo visto, è un giornalista che si diletta con la narrativa e che è perciò inattendibile; inoltre il temibile maestro di scuola deride il capitano della nave per le sue abitudini di lettore.

<sup>158</sup> Nel racconto si dice che la morte nelle sabbie mobili è molto più veloce, nella realtà, di quanto appaia nei romanzi. (J. Ray, *L'Histoire du Wulkh*, in *Les cercles de l'epouvante*, cit., p. 88).

<sup>159</sup> Il protagonista è presentato come tipo bizzarro principalmente perché prende in prestito una grande quantità di libri dando poi un nome alla sua pipa in base ai personaggi di cui ha letto (J. Ray, *Le miroir noire*, in *Les cercles de l'epouvante*, cit., pp. 90-91).

<sup>160</sup> F. Lato, *Introduzione*, in J. Ray, *I racconti del whisky*, cit., p. 12.

dunque a discorsi su condotti da Ray su libri che avrebbe scritto ma di cui non esiste traccia<sup>161</sup>, fino al parossismo, con l'idea del «fantasma con la sciarpa rossa», un'apparizione che accompagnerebbe Ray dall'infanzia e che sarebbe intrinsecamente legata alla sua attività di scrittore<sup>162</sup>. Non stupisce, dunque, che Ray finisca con l'essere un personaggio nei romanzi di altri scrittori suoi amici, principalmente in quelli di Henry Vernes<sup>163</sup>, in un meccanismo di citazioni e omaggi che ricorda quello del «circolo Lovecraft», trasposto però nei Paesi Bassi.

L'esistenza di una «scuola belga del fantastico», però, sembra di difficile dimostrazione; perlomeno, appare improbabile riuscire a dimostrare una vicinanza di modi e stili tra i diversi autori, paragonabile cioè a quanto accadeva tra Lovecraft, Smith, Howard e gli altri. La «scuola belga» sembra esistere più autenticamente come soluzione commerciale, costruendo una corrente la cui coerenza effettiva non era necessario documentare; una conferma di ciò si può leggere implicitamente nell'approccio critico dello stesso Huftier, che alla ricezione dell'opera di Ray dedica numerose pagine, prediligendo l'aspetto legato al rapporto tra opera, scrittore e pubblico in un caso che evidentemente offre molte possibilità di speculazione e approfondimento<sup>164</sup>.

Rispetto a Lovecraft e Grabiński, Ray può apparire una figura in rapporti meno stretti con il modernismo, cui resta però molto vicino per i temi prediletti (la critica alla borghesia, il senso dell'ignoto minaccioso, l'attrazione per la mente e la psicanalisi, il valore della letteratura al di fuori di sé stessa). Pur inserendo nelle proprie opere un discorso sulla letteratura e sulla scrittura, forse senza creare un sistema di rimandi condiviso su larga scala come quello dell'autore di Providence, ma certamente coinvolgendo nella narrativa la propria stessa figura di intellettuale alla stregua di Grabiński (probabilmente in un modo ancora più viscerale), Ray appare come un personaggio meno in conflitto con il mondo e di più con il concetto stesso di finzione. Se, come nota Huftier, Ray doveva essere presentato in ambito editoriale come un Poe belga e un Lovecraft fiammingo<sup>165</sup>, però, in ambito critico l'accostamento reiterato tra contesti differenti rischia di portare ad un disequilibrio; leggere Ray come se fosse *davvero* un Lovecraft europeo, anche spingendo su aspetti fondamentalmente marginali quali l'invenzione di *pseudobiblia*, può facilmente far fraintendere la sua opera la quale è quasi del tutto priva, ad esempio, del fattore «cosmico» tanto legato all'autore di Providence. Sarà più utile invece sottolineare come, in una situazione differente, Ray abbiamo evoluto i meccanismi

---

<sup>161</sup> D. Arona, *Gli spettrali carillons del mistero*, in J. Ray, *I racconti del whisky*, cit., p. 258.

<sup>162</sup> J. Ray, *En matière de préface*, in *Le livre des fantomes*, cit., pp. 3-4.

<sup>163</sup> *Malpertuis* si chiude proprio con un commento di Vernes a proposito della reale esistenza della casa, eventualità della quale discute in un'immaginaria conversazione con Ray.

<sup>164</sup> Lo stesso Huftier approfondisce l'accostamento tra una scuola «weird» americana e la presunta «scuola belga». Cfr. A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, cit., p. 697.

<sup>165</sup> A. Huftier, *Jean Ray au révélateur : « L'Edgar Poe belge » ou « Le Lovecraft flamand » ?*, cit., p. 51.

del fantastico attraverso temi ed espedienti affini al modernismo, in modo analogo ma sempre originale rispetto agli altri due autori di cui ci siamo occupati.

## Conclusioni

In questo studio si è tentato di trovare una definizione per un materiale vago e sfuggente, una particolare sfumatura dei più grandi ambiti della letteratura del soprannaturale e di quella fantastica. Come si è visto, si è deciso di affrontare il discorso propendendo per una accezione modale, all'apparenza più adatta a delineare i confini di questo atteggiamento letterario, tutto volto alla messa in discussione del concetto di "concepibile", che abbiamo chiamato *weird fiction*.

Il lavoro sarebbe stato molto più immediato se ci si fosse concentrati esclusivamente sul settore di lingua anglosassone – il quale, senza alcun dubbio e per precise ragioni di contesto storico, ospita un gran numero di autori *weird*. La scelta di occuparsi di Grabiński e di Ray è intrinsecamente legata al *focus* sul modernismo che questa analisi ha tentato di tenere costante, andando dunque a sondare l'evoluzione del fantastico anche in ambiti soggetti a differenti influenze. Ciò significa due cose: principalmente, che lo studio della *weird fiction* è in grado di allontanarsi (seppur con le dovute cautele) da tutte le implicazioni legate strettamente ai contesti della letteratura del soprannaturale britannica e a dei *pulp magazines*, trovando somiglianze e differenze in base a diverse prospettive; secondariamente, che la ricerca può procedere ulteriormente senza il timore di forzare l'etichetta del *weird* su ambiti troppo distanti tra loro, e aggiustando il tiro in base ai legami più o meno forti con la letteratura del soprannaturale e con quella fantastica. Da ciò si potrebbe derivare, per esempio, uno studio in prospettiva *weird* dell'opera di Borges, autore solitamente collegato al fantastico "intellettuale" di calviniana memoria ma facilmente collegabile ad approcci *weird* (tanto che egli stesso giunse a dedicare un racconto a H. P. Lovecraft); sempre tenendo presente i meccanismi del modo *weird* si potrebbe poi affrontare il panorama italiano, e nello specifico le opere di Buzzati e di Landolfi.

Altrettanto importante è la prospettiva metodologica, la quale potrebbe approfondire ulteriormente i legami tra il concetto di "modo" e quello di "genere", nonché sondare le differenti specificità della focalizzazione esterna nella narrazione *weird* - un punto cruciale nell'opera di autori quali Arthur Machen e Montague Rhodes James. Senza alcuna pretesa di completezza, questo studio ha cercato di fornire spunti e approfondimenti su una tipologia letteraria sottoposta ad un'attenzione sempre maggiore, anche in Italia, e collegata sempre di più al dibattito sociologico e filosofico. Partendo dalle origini della *weird fiction*, l'analisi si è concentrata su aspetti differenti, tentando di approcciare un materiale già di per sé difficile da classificare senza, però, sovrapporre eccessivamente la percezione contemporanea. La ricerca, oltre che agli aspetti già citati, dovrà prestare attenzione anche agli sviluppi della *weird fiction* di oggi.

## Bibliografia

### Antologie e raccolte

H. P. Lovecraft, *Selected Letters I: 1911-1924*, a cura di A. Derleth e D. Wandrei, Sauk City, Arkham House Publishers, 1965

J. Ray, *Le livre des fantomes*, Parigi, Marabout, 1966

H. P. Lovecraft, *Selected Letters II: 1925-1929*, a cura di A. Derleth e D. Wandrei, Sauk City, Arkham House Publishers, 1968

H. P. Lovecraft, *Selected Letters III: 1929-1931*, a cura di A. Derleth e D. Wandrei, Sauk City, Arkham House Publishers, 1971

J. Ray, *Les derniers contes de Canterbury*, Parigi, Marabout, 1971

H. P. Lovecraft, *Selected Letters IV: 1932-1934*, a cura di A. Derleth e D. Wandrei, Sauk City, Arkham House Publishers, 1976

H. P. Lovecraft, *Selected Letters, Vol. 5: 1934-1937*, a cura di A. Derleth e D. Wandrei, Sauk City, Arkham House Publishers, 1976

J. Ray, *Les cercles de l'epouvante*, Parigi, Le Masque, 1978

C. A. Smith, *Mondi perduti e altri racconti*, Torino, MEB, 1979

C. A. Smith, *Gli orrori di Yondo e altri racconti*, Torino, MEB, 1979

G. Finzi (a cura di), *Racconti neri della Scapigliatura*, Milano, Mondadori, 1980

I. Calvino (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983

G. de Maupassant, *Racconti fantastici*, Milano, Mondadori, 1983

E. Ghidetti (a cura di), *Notturmo italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento*, Roma, Editori Riuniti, 1984

J. Ray, *La croisière des ombres*, Parigi, Neo, 1984

M. R. James, *Tutti i racconti*, Roma, Edizioni Theoria, 1989

Lord Dunsany, *Il paese dello Yann*, Milano, Mondadori, 1991

A. Blackwood, *Il Wendigo e altri racconti fantastici*, Roma, Edizioni Theoria, 1992

- H. P. Lovecraft, *Lettere dall'altrove. Epistolario 1915-1937*, a cura di G. Lippi, Milano, Mondadori, 1993
- A. Bierce, *Tutti i racconti dell'orrore*, Roma, Newton & Compton, 1994
- A. C. Doyle, *Tutti i racconti fantastici e dell'orrore*, Roma, Newton & Compton, 1994
- R. E. Howard, *Tutti i racconti fantastici*, a cura di G. Pilo e S. Fusco, Roma, Newton & Compton, 1995
- J. Borges, A. B. Casares (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Editori Riuniti, 1997
- F. Leiber, H. P. Lovecraft, *Fritz Leiber and H. P. Lovecraft: Writers of the Dark*, a cura di B. J. S. Szumskyj e S.T. Joshi, Holicong, Wildside Press, 2003
- A. Machen, *I tre impostori*, Roma, Fanucci, 2004
- T. Gautier, *Racconti fantastici*, a cura di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2006
- H. P. Lovecraft, *Tutti i romanzi e i racconti*, a cura di S. Fusco e G. Pilo, Roma, Newton & Compton, 2009
- E. A. Poe, *Tutti i racconti, le poesie e «Gordon Pym»*, a cura di G. Pilo e S. Fusco, Roma, Newton & Compton, 2009
- R. W. Chambers, *Il Re in Giallo. Tutti i racconti fantastici. Vol. I*, a cura di G. Lippi, Milano, Edizioni Hypnos, 2010
- J. Ray, *Il gran Notturmo*, Milano, Edizioni Hypnos, 2010
- R. Reim (a cura di,) *I grandi romanzi gotici*, Roma, Newton & Compton, 2010
- H. P. Lovecraft, *Teoria dell'orrore. Tutti gli scritti critici*, a cura di G. de Turrís, Milano, Bietti, 2011
- J. VanderMeer, A. VanderMeer (a cura di), *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, New York, Tor Books, 2011
- S. Grabiński, *Il villaggio nero*, Milano, trad. it. di A. Bonazzi, Edizioni Hypnos, 2012
- S. Grabiński, *On the Hill of Roses*, tra. ing. di M. Lipinski, Hieroglyphic Press, 2012
- T. Ligotti, *I canti di un sognatore morto*, Elara, Bologna 2012

H. P. Lovecraft, *Parola di Lovecraft. Tutti gli scritti autobiografici del maestro della letteratura fantastica*, a cura di S.T. Joshi, P. Guarriello, G. de Turrís, San Marco Evangelista, Società Editrice La Torre, 2012

S. Grabiński, *The Motion Demon*, Createspace Independent Publishing Platform, 2013

S. Fusco e G. Pilo (a cura di,) *Storie di fantasmi*, Roma, Newton & Compton, 2013

J. Ray, *I racconti del whisky*, a cura di F. Lato, Milano, Edizioni Hypnos, 2013

S. Fusco e G. Pilo (a cura di), *I capolavori della letteratura horror*, Roma, Newton & Compton, 2015

S. Grabiński, *Il demone del moto. Racconti fantafferroviani*, trad. it. di M. Pelaia, Viterbo, Stampa Alternativa, 2015

W. H. Hodgson, *Terrore dagli abissi*, a cura di P. Guarriello, Milano, Edizioni Hypnos, 2015

T. Ligotti, *Teatro Grottesco*, il Saggiatore, Milano 2015

H. P. Lovecraft, *Tutti i racconti*, a cura di G. Lippi, Milano, Mondadori, 2015

J. Ray, *Malpertuis*, Milano, Mondadori, 2015

J. Ray, *La casa stregata di Fulham Road e altri orrori*, a cura di L. Cozzi e S. Fusco, Roma, Profondo Rosso editore, 2015

AA. VV., *Der Orchideengarten. Il giardino delle orchidee*, trad. A Fambrini, Milano, Edizioni Hypnos, 2016

T. Ligotti, *La cospirazione contro la razza umana*, il Saggiatore, Milano, 2016

W. F. Harvey, *La bestia dalle cinque dita*, Milano, Hypnos, 2017

F. Kafka, *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori, 2017

T. Ligotti, *Nottuario*, il Saggiatore, Milano, 2017

C. A. Smith, *Atlantide e i mondi perduti*, a cura di G. Lippi, Milano, Mondadori, 2017

### **Monografie, articoli e raccolte di saggi**

P. Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, London, Nevill, 1952

- R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, Parigi, Gallimard, 1965, trad. it. *Nel cuore del fantastico*, a cura di L. Guarino, Milano, Abscondita, 2004
- G. Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969
- T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi, Seuil, 1970, trad. it., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000
- G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972
- I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Parigi, Larousse, 1973
- G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976
- D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven e Londra, Yale University Press, 1979, trad. it. *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 1985
- L. Vax, *Les Chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, Parigi, PUF, 1979, trad. it. *La natura del fantastico. Struttura e storia di un genere letterario*, Roma-Napoli, Teoria, 1987
- S. T. Joshi (a cura di), *H. P. Lovecraft: Four Decades of Criticism*, Athens, Ohio University Press, 1980
- R. Jackson, *Fantasy: The literature of subversion*, Londra-New York, Methuen, 1981, trad. it. , *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, cura di R. Berardi, Napoli, Pironti, 1986
- R. Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri - Lischi, 1983
- R. Runcini, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura: il Gothic romance*, Napoli, Liguori, 1984
- S. King, *Danse Macabre*, New York, Everest House, 1985, trad. it. *Danse Macabre*, a cura di E. Nesi, G. Arduino, Segrate, Frassinelli, 2016
- S. T. Joshi, *The Weird Tale*, Holicong, Wildside Press, 1990
- S. Albertazzi, *Il punto su: La letteratura fantastica*, Laterza, Bari, 1993
- J. Duhamel, *Jean Ray, un narrateur dans le monde parallèle*, in «Textyles Revue des lettres belges de langue française», n. 10, 1993, pp. 73-84
- I. Calvino, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995
- R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996

- D. Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 1: The Gothic Tradition*, London & New York, Longman, 1996, trad.it. *Storia della letteratura del terrore*, a cura di O. Fatica e G. Granato, Roma, Editori Riuniti, 2006
- S. T. Joshi, *An Index to the Selected Letters of H. P. Lovecraft*, West Warwick, Necronomicon Press, 1998
- M. Levenson (a cura di), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999
- R. W. Weinberg, *The Weird Tales Story*, Rockville, Borgo Press, 1999
- S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Roma, Laterza, 2000
- M. Houellebecq, *H. P. Lovecraft. Contro il mondo, contro la vita*, Milano, Bompiani, 2001
- E. Durie-Loucas, *Sur le seuil de Malpertuis de Jean Ray. Génèse d'un roman fantastique et commentaire des dédicaces*, in «DIA-KEIMENA», gennaio 2001, pp. 171-181
- S. T. Joshi, *The Modern Weird Tale*, Jefferson, McFarland, 2001 (edizione e-book Kindle 2015)
- R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002
- S. T. Joshi, *Establishing the Canon of Weird Fiction*, in «Journal of the Fantastic in the Arts», col. 14, n. 3, 2003, pp. 333-341
- S. T. Joshi, *The Evolution of the Weird Tale*, Hornsea, Hippocampus Press, 2004
- F. Foni, *Alla fiera dei mostri: racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane, 1899-1932*, Latina, Tunuè, 2007
- R. Luperini, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007
- M. Wilczyński, *Secret passage through Poe: The transatlantic affinities of H. P. Lovecraft and Stefan Grabiński*, in «Studia Anglica Posnaniensia», n. 44, 2008, pp. 531-538
- M. Bould *et al.*, *The Routledge Companion to Science Fiction*, New York, Routledge, 2009
- D. M. Earle, *Re-Covering Modernism: Pulp, Paperbacks, and the Prejudice of Form*, Farnham, Ashgate, 2009

- C. Melani (a cura di), *Fantastico italiano. Racconti fantastici dell'Ottocento e del primo Novecento italiano*, Milano. Rizzoli. 2009
- A. Huftier, *Jean Ray. L'alchimie du mystère*, Clemency, Encrage, 2010
- S. T. Joshi, *I Am Providence: The Life and Times of H. P. Lovecraft*, Hornsea, Hippocampus Press, 2010
- L. Sorensen, *A Weird Modernist Archive: Pulp Fiction, Pseudobiblia, H. P. Lovecraft*, in «Modernism/modernity», vol. 17, n. 3, 2010, pp. 501-522
- S. T. Joshi, D. Schultz (a cura di), *An Epicure in the Terrible: A Centennial Anthology of Essays in Honor of H. P. Lovecraft*, Hornsea, Hippocampus Press, 2011
- E. Thacker, *In the Dust of this Planet: Horror of Philosophy*, Winchester, Zero Books, 2011
- B. Woodard, *Mad Speculation and Absolute Inhumanism: Lovecraft, Ligotti, and the Weirding of Philosophy*, in “continent”, n. 1.1, 2011, pp. 3-13
- P. Fanelli (a cura di), *Cose dall'altro mondo. Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo*, Pisa, Edizioni ETS, 2012
- G. Harman, *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*, Winchester, Zero Books, 2012
- K. Matolcsy, *The Monster-Text: Analogy and Metaphor in Lovecraft*, in «Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)», vol.18, n. 1/2, 2012, pp. 151-159
- S. Bahun, *Modernism and Melancholia: Writing as Countermourning*, Oxford, Oxford University Press, 2013
- C. Elliott, *Chthonic Powers: T.S. Eliot and H.P. Lovecraft*, 2013, Senior Honors Theses. 354.  
<http://commons.emich.edu/honors/354>
- R. Giorgetti, *Lovecraft e la sincronicità*, Chieti, Solfanelli, 2013
- K. Grudnik, *Tożsamość katoptryczna w nowelistyce Stefana Grabińskiego* (trad. it.: «Identità catottrica nei racconti di Stefan Grabiński»), in «Litteraria Copernicana», 1(11), 2013
- M. Scotti, *Storia degli Spettri*, Milano, Feltrinelli, 2013
- S. Lazzarin, *Il volto velato. Iperbole e reticenza in Lovecraft e nel racconto fantastico*, Between, IV.7, 2014, <http://www.Between-journal.it/>
- S. Ercolino, *Il romanzo-saggio*, Milano, Bompiani, 2015

- J. Everett, J. H. Shanks (a cura di), *The Unique Legacy of Weird Tales*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2015
- S. T. Joshi, *Unutterable Horror. A History of Supernatural Fiction*, Hornsea, Hippocampus Press, 2015, e-book Kindle
- F. Orlando, *Gli oggetti desueti in letteratura*, Torino, Einaudi, 2015
- E. Thacker, *Tentacles longer Than Night: Horror of Philosophy Vol. 3*, Winchester, Zero Books, 2015
- X. Aldana Reyes (a cura di), *Horror: A Literary History*, British Library Board, 2016
- M. Fisher, *The Weird and the Eerie*, London, Repeater Books, 2016, trad. it. V. Perna (a cura di), *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma, Minimum Fax, 2018
- K. Gelder, *New Directions in Popular Fiction: genre, reproduction, distribution*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016
- S. Lazzarin (a cura di), *Il fantastico italiano*, Milano, Mondadori Education, 2016
- K. Marshall, *The Old Weird* in «Modernism/modernity», vol. 23, n. 3, 2016, pp. 631-649
- C. H. Sederholm, J. A. Weinstock (a cura di), *Age of Lovecraft*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016
- M. Wilczyński, *Ciągłość szyn, ciągłość rynków i ogrodów. Wspólne przestrzenie Romana Jaworskiego, Stefana Grabińskiego i Brunona Schulza* (trad. It.: «La continuità dei binari, dei mercati e dei Giardini. Spazi comuni di Common Roman Jaworski, Stefan Grabiński, and Bruno Schulz»), in «Schulz/Forum», n. 8, 2016, pp. 31-42
- D. A. Crowley, *Eldritch Horrors: the Modernist Liminality of H.P. Lovecraft's Weird Fiction*, 2017, ETD Archive. 981. <http://engagedscholarship.csuohio.edu/etdarchive/981>
- Andrea F. De Carlo, *Speculum animae. Metafore catottriche nei racconti di Stefan Grabiński*, in «pl.it/ Rassegna italiana di argomenti polacchi», n. 8, 2017, pp. 55-67
- K. Gadomska, A. Loska (a cura di), *Poe, Grabiński, Ray, Lovecraft: Visions, Correspondences, Transitions*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017
- D. F. Lewis, S. Wielhorski, *Cloistered by Ravelled Bones & Ruined Walls*, Bucarest, Mount Abraxas, 2017

E. Stoneman, J. Packer, *No, everything is not all right: Supernatural horror as pessimistic argument*, in «Horror Studies», vol. 8, n. 1, 2017, pp. 25-43

J. Machin, *Weird Fiction in Britain 1880-1939*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2018

## **Sitografia**

H. P. Lovecraft, *Lettera del 5 febbraio 1932 a J. Vernon Shea*,  
[https://archive.org/stream/Lovecraft\\_Studies\\_18v08n01\\_1989-Spring\\_CosmicJukebox/Lovecraft\\_Studies\\_18v08n01\\_1989-Spring\\_CosmicJukebox\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/Lovecraft_Studies_18v08n01_1989-Spring_CosmicJukebox/Lovecraft_Studies_18v08n01_1989-Spring_CosmicJukebox_djvu.txt)  
(consultato il 20/11/18)

*Di orrore e dintorni. Intervista a Thomas Ligotti* (<http://www.minimaetmoralia.it/wp/orrore-dintorni-intervista-thomas-ligotti/>)

*Weird Fiction Review*, <http://weirdfictionreview.com/>

F. De Vita, *Tra fantasy, fantastico e weird: indagine sul “Novo Sconcertante Italico”*,  
<http://www.indiscreto.org/tra-fantasy-fantastico-e-weird-indagine-sul-novo-sconcertante-italico/>  
(consultato il 20/11/18)

C. Mazza Galanti, *Il canone strano. Da Calvino a Evangelisti, da Buzzati a Moresco: per una possibile storia della weird fiction in Italia*, <https://not.neroeditions.com/canone-weird-italiano/>  
(consultato il 20/11/18)

*Weird Fiction Review* (<http://weirdfictionreview.com/>)