

Il volto velato. Iperbole e reticenza in Howard Phillips Lovecraft e nel racconto fantastico e d'orrore otto-novecentesco

Stefano Lazzarin

1. Quintessenza della letteratura (e della retorica)

Nel primo saggio che uno scrittore italiano abbia mai dedicato al fantastico, *Letteratura fantastica* di Giorgio Manganelli (1966, poi nella raccolta di scritti *La letteratura come menzogna*, 1967), viene sostenuta la tesi della consustanzialità del fantastico con la letteratura tutta. La «prima figura retorica della letteratura» – scrive Manganelli – «è l'invenzione degli dèi e dell'inferno» (1985: 57); il teologo per eccellenza è il «Grande Mentitore» del fantastico (*ibid.*: 54):

il regno del fantastico è la dimora privilegiata di ciò che non è lecito vi sia, ciò che non può, non deve esserci; la diserzione, intrinseca alla letteratura, diventa nel fantastico sfida blasfema, obiezione, tradimento. (*Ibid.*: 61)

Per Manganelli il fantastico non è altro che l'iperbole menzognera di una letteratura intesa come finzione o menzogna; un sillogismo – o parasillogismo – resta costantemente implicito nel suo argomentare: a) la letteratura è, sempre, menzogna; b) il fantastico è assunzione ed esibizione sfacciata di tale menzogna; c) *ergo*, il fantastico è letteratura all'ennesima potenza. «Ma, insomma,» – dichiara ancora lo scrittore – «nella cerimonia tutta la letteratura si scopre consanguinea: ed anzi

nasce il pio dubbio che essa nella sua totalità aspiri al fantastico» (*ibid.*: 60). Come ho cercato di dimostrare altrove (cfr. Lazzarin 2007: 241-243), questa assimilazione senza residui deve molto a Jorge Luis Borges; ma qui non è lo statuto teorico del fantastico che ci interessa, bensì un corollario della posizione manganelliana. Se il fantastico – uso questa volta le parole di Tzvetan Todorov, nello studio che fonda la moderna teoria del fantastico – è la «quintessence de la littérature» (1970: 176), con la letteratura tutta condividerà i propri elementi costitutivi; uno in particolare: l'uno e l'altra sono definibili come un vasto tessuto di figure retoriche. Tali figure Manganelli le elenca giocosamente e puntigliosamente alla fine del saggio eponimo della *Letteratura come menzogna* (e alla fine del libro stesso):

L'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione. L'artificio racchiude, ad infinitum, altri artifici [...]. Nel corpo della proposizione, le parole si dispongono con disordinato rigore, come astratti danzatori cerimoniali: tentano l'ipallage che le colloca in reciproco afelio, il chiasmo che le dispone in immobilità speculare; si allineano nella scandita processione dell'anafora, osano la vertigine dell'ossimoro, la mite disubbidienza dell'anacoluto; la tmesi mima l'attacco schizofrenico, l'homoteuton è pura ecolalia. Reciprocamente, ad una struttura demenziale corrisponde l'articolazione di una retorica. (1985: 222)

E subito dopo, con deduzione perfettamente logica dalle premesse che ho descritto, ecco lo scrittore-teorico alludere allo spazio più circoscritto della letteratura propriamente fantastica:

Obbiettivo costante delle invenzioni retoriche è sempre il conseguimento di una irriducibile ambiguità. [...] Le immagini, le parole, le varie strutture dell'oggetto letterario sono costrette a movimenti che hanno il rigore e l'arbitrarietà della cerimonia; ed appunto nella cerimonialità la letteratura tocca il culmine della rivelazione mistificatrice. Tutti gli dèi, tutti i demoni le appartengono, poiché sono morti: e appunto lei li ha uccisi. Ma,

insieme, ne ha tratto la potenza, l'indifferenza, l'estro taumaturgico. La letteratura si organizza come una pseudoteologia, in cui si celebra un intero universo, la sua fine e il suo inizio, i suoi riti e le sue gerarchie, i suoi esseri mortali e immortali [...]. E qui si raccoglie e salda la provocazione fantastica della letteratura, la sua eroica, mitologica malafede. Con le sue proposizioni «prive di senso», le affermazioni «non verificabili», [la letteratura] inventa universi, finge inesauribili cerimonie. Essa possiede e governa il nulla. Lo ordina secondo il catalogo dei disegni, dei segni, degli schemi. (*Ibid.*: 222-223)

2. Retoriche del fantastico

Se a Manganelli la «provocazione fantastica della letteratura», la sua «irriducibile ambiguità» – una formulazione che molti teorici del fantastico sottoscriverebbero senz'altro, e più di tutti il Roger Caillois di *Au cœur du fantastique*, che parla fra l'altro dell'«étrangeté irréductible» del fantastico (1965: 30) – appaiono legate alle figure, nei saggi accademici che si moltiplicano a partire dagli anni Settanta la questione retorica rimane ineludibile: si tratta di una sorta di basso continuo nella riflessione sui confini e lo statuto del fantastico. Nella già menzionata *Introduction à la littérature fantastique* Todorov osserva: «Si le fantastique se sert sans cesse des figures rhétoriques, c'est qu'il y a trouvé son origine. Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve: non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent: le surnaturel» (1970: 86-87). Lo stesso Todorov e altri dopo di lui hanno cercato di definire più esattamente la retorica del fantastico, sottolineando volta per volta la tendenza di questo genere o modo letterario a prendere il figurato in senso proprio, l'importanza dei processi di esagerazione nell'evocazione del soprannaturale, il ruolo delle strategie della reticenza e della preterizione. E più particolarmente, il fantastico è stato definito – da Jean Bellemin-Noël, poi seguito da molti – come una *rhétorique de l'indicible* (cfr. Bellemin-Noël 1971), intrinsecamente

paradossale perché intesa alla rappresentazione di un oggetto per definizione irrappresentabile.

Per ovvie ragioni di spazio, in questa sede non è possibile riassumere lo stato attuale della ricerca su questa materia e tanto meno tentarne una sistematizzazione originale. Possiamo in compenso isolare una delle figure più notevoli della casistica cui abbiamo alluso; o per meglio dire una struttura retorica duplice, che si realizza in una continua tensione fra due poli rappresentativi e figurali. Studiando il *Vathek* (1787) di William Beckford, ancora Todorov rileva il ruolo fondamentale dei procedimenti iperbolici nel suscitare prima l'impressione del prodigioso, poi il soprannaturale vero e proprio. «*L'exagération conduit au surnaturel*» (1970: 82): dall'analisi dello studioso bulgaro emerge una vera e propria norma di carattere generale, valida sia per le narrazioni gotiche sia per quelle fantastiche. Alle figure di esagerazione di cui parla Todorov possiamo fare sinteticamente riferimento con il termine – canonico nella retorica classica – di 'iperbole' (cfr. Lausberg 1988: 121-122); ora, non è un caso che quando esamina l'iperbole, Heinrich Lausberg sottolinei con forza come questa figura sia legata alla questione della verosimiglianza o «credibilità» del discorso:

L'hyperbole [...] è un'amplificazione crescente [...] applicata ai verba singula, e cioè con evidente intenzione di provocare lo straniamento al di là della credibilità [...]. Il tropo [...] serve [...] alla creazione emotiva di immagini che superano la realtà. (Ibid.)

Immagini che superano la realtà: non è difficile collegare queste parole del teorico della retorica con le osservazioni del teorico del fantastico. Ma accanto alle figure di esagerazione andrebbero menzionate le figure che si raccolgono intorno al polo rappresentativo opposto: la reticenza. In verità, più che l'uno o l'altro, sono *entrambi* questi poli e la dinamica che si instaura fra l'uno e l'altro a collocarsi al centro di molta letteratura fantastica e d'orrore.

3. Iperbole e reticenza

Da sempre le strategie, gli stratagemmi, i meccanismi enunciativi che permettono di dire e di non dire, di far vedere e nascondere sono fra i prediletti dalla letteratura di cui ci occupiamo. Un florilegio o un trattato di retorica dell'indicibile fantastico-orrifico comprenderebbe sicuramente la reticenza: pensiamo alla celebre riga bianca che cela gli eventi intercorsi fra il tramonto e il cuore della notte in *Berenice* (1835) di Edgar Allan Poe; Egaeus non può raccontarli perché non ne ha nessun ricordo chiaro: «But of that dreary period which intervened I had no positive, at least no definite, comprehension. Yet its memory was replete with horror – horror more horrible from being vague and terror more terrible from ambiguity» (1982: 647). Quando Egaeus rovescia la scatola che contiene i denti di Berenice, il modo in cui viene descritto l'evento (*ibid.*: 648: «thirty-two small, white, and ivory looking substances [...] were scattered to and fro about the floor») è, come ha scritto Lucio Lugnani, «l'estremo, il disperato tentativo di non dire, di non riconoscere l'orribile verità» (1983: 184); ed è, dal punto di vista retorico, una perifrasi. E ancora: l'eufemismo; si pensi all'affermazione del protagonista di *Falk* (1903) di Joseph Conrad, che allude così alla sua esperienza (l'antropofagia): «It was an accident. I've been unfortunate once» (1986: 166).

Reticenza, perifrasi, eufemismo; ai quali va aggiunta – si diceva – l'iperbole, che si colloca sul versante opposto del discorso figurato. Ci si potrebbe spingere oltre, e per esempio fino a quella figura della narrazione d'orrore – non so se qualcuno l'abbia repertoriata e battezzata con un nome preciso – che consiste nel riflettere sull'indicibile e l'inconcepibile nel momento stesso in cui lo si mette in scena; così per esempio nella celeberrima esclamazione di Macduff, che l'insostenibile e l'innominabile li ha appena visti nella persona del re Duncan vigliaccamente trucidato: «O horror, horror, horror! / Tongue nor heart cannot conceive, nor name thee!» (Shakespeare 1992: 63; *Macbeth* II, III, 62-63). Ma se gli archetipi dell'indicibile possono essere cercati prima della svolta storica di fine Settecento nel sistema europeo dei generi letterari (su cui cfr. Orlando 1994: 69-71, e Ceserani 1997: 19-

20), in compenso soltanto a partire dall'Ottocento – il secolo che 'inventa' il racconto fantastico, ma anche il racconto d'orrore moderno – questa particolare dinamica del dicibile e dell'indicibile, del visibile e del non rappresentabile si fa più frequente, più intensa, più decisiva all'interno dei testi. Gli esempi sono noti. Dal volto del reverendo Hooper nascosto dal velo nero nel *Minister's Black Veil* di Nathaniel Hawthorne (1836) ai già citati denti di Berenice nel racconto di Poe (1835) e dal corpo invisibile messo in scena da Guy de Maupassant nelle due versioni del racconto *Le Horla* (1886, 1887) all'inafferrabile doppio di sé che Spencer Brydon insegue per i corridoi desolati della casa infestata di *The Jolly Corner* (1908) di Henry James, l'orrore viene intuito, nascosto, intravisto, a volte mostrato o addirittura contemplato nella sua insostenibile qualità orrificica; ma sempre sotto l'insegna gemella dell'iperbole e della reticenza. Forse l'esempio più notevole in tal senso è uno scrittore che siamo abituati a considerare come l'incarnazione dell'eccesso rappresentativo, del desiderio di dire e mostrare ogni cosa, fino alle frontiere medesime dell'immagine e della parola: Howard Phillips Lovecraft.

4. Musica da camera

Sempre Todorov, nel saggio *Les limites d'Edgar Poe*, definisce lo scrittore americano come «l'auteur de l'extrême, de l'excessif, du superlatif; il pousse toute chose à ses limites – au-delà, si c'est possible» (1978: 162). E tuttavia, di Lovecraft è stato possibile affermare: «Compared to his tales, Poe resembles chamber music» (cito un famoso giudizio di Daniel George, 1951, riportato da Lévy 1988: 117). Lovecraft riscrittore per eccesso di Poe, ovvero del campione ottocentesco dell'eccesso? Lovecraft iperbole iperletteraria dell'iperbole canonica (ottocentesca, appunto)? Potremmo anche fermarci qui e giudicare – insieme a quel lettore finissimo che fu Edmund Wilson – che l'unico orrore dei racconti di Lovecraft sia quello, involontario, del cattivo gusto (così in una famosa recensione, *Tales of the Marvellous and the Ridiculous*, pubblicata il 24 novembre 1945 su *The New Yorker*; cfr.

Wilson 1962: 286-290). Ma le cose sono più complesse di quel che sembrano.

Tutti o quasi i racconti di Lovecraft sono costruiti su un'articolata dialettica fra l'iperbole – il dato retorico che salta subito agli occhi – e il suo contrario, la reticenza. Lo scrittore conosceva bene le potenzialità di quest'ultima, come mostrano vari passi metaletterari della sua opera e per esempio quello in cui Joseph Curwen – lo stregone che imperversa in *The Case of Charles Dexter Ward* (1927) – viene «suspected of vague horrors and demoniac alliances which seemed all the more menacing because they could not be named, understood, or even proved to exist» (1999-2000: 1, 162; corsivo mio; da qui in poi tutte le citazioni dei racconti lovecraftiani verranno dai tre volumi dell'*Omnibus*, indicati tramite due cifre relative rispettivamente al numero di volume e di pagina). In verità, le tracce dell'interesse di Lovecraft per le strategie del nascondimento sono altrettanto numerose delle testimonianze di una sua preferenza per i processi della *mostrazione*; solo, le prime sono meno evidenti, più dissimulate. Tuttavia, e come si accennava, il fenomeno più rilevante – nonché emblematico dei destini di un'intera tradizione letteraria otto-novecentesca – è l'intreccio delle due strategie figurali in una sola, complessa dinamica retorica. Cercheremo di mettere a fuoco questo fenomeno attraverso l'esame di qualche testo particolarmente significativo (per un'analisi più completa sia permesso rimandare a Lazzarin 2004).

5. Sogni di Piranesi

The Dream-Quest of Unknown Kadath (1927), racconto del ciclo di Randolph Carter, narra le peripezie del protagonista alla ricerca del misterioso Kadath, montagna o città o ciclopico castello che sorge nella terra dei sogni, o tutto questo insieme. Quando viene fatto prigioniero dai «night-gaunts» (1, 397), Carter precipita – con le parole del narratore – nell'«ultimate vortex of shrieking and daemonic madness» (1, 398); alla pagina successiva, però gli abissi si sono già capovolti in sommità inaccessibili, secondo un meccanismo tipico di tanti racconti (basti pensare a *The Outsider*, 1921): Carter striscia «desperately» su per

una scala di corda, arrancando per ore nel tentativo di «to escape the unendurable nuzzling of that loathsome and overfed dhole whose form no man might see» (1, 401). La logica cumulativa e metonimica è l'aspetto che colpisce di più nell'odissea del personaggio lovecraftiano, interminabile sequenza di meraviglie e orrori, secondo la progressione – virtualmente senza fine – di ciò che Jacques Finné ha chiamato il «*récit d'aventures fantastiques*» (1980: 157). L'orrore è un crescendo tenebroso che sembra sempre sul punto di fermarsi per raggiunti limiti dell'umana facoltà di concepire, e non si ferma mai: dopo la «nightmare horde of toad-things» che popolano la faccia nascosta della luna (1, 381) ecco il cipiglio «[s]tern and terrible» della montagna sacra, lo Ngranek (1, 396); dopo gli scenari dirupati dello Ngranek ecco la valle maledetta di Pnoth, «that inner world of subterrene horror of which dim legends tell» (1, 398); poi il regno dei vampiri, poi le «unhallowed vaults of Zin» (1, 405), poi ancora la città dei Gugs e la spaventosa torre di Koth (cfr. 1, 407); e ancora: la «terrible and unearthly quarry» che sorge nei dintorni di Inquanok e il «cold and dreaded desert to the north» (1, 436), l'abominevole (cfr. 1, 442: «hideous») altopiano di Leng e il sinistro sacerdote che abita il suo monastero e indossa «a yellow silken mask over [...] [his] face» (1, 444), le «dark ruins» di Sarkomand (1, 446), il «jagged rock» (1, 454) in mezzo all'oceano, «the cold waste» (1, 469) e finalmente la meta della *quête*, «the fabulous, the incredible home of the Great Ones atop unknown Kadath» (1, 472), «*Nyarlathothep, the Crawling Chaos*» (1, 482), e le «unlighted chambers beyond time wherein Azathoth gnaws shapeless and ravenous amidst the muffled, maddening beat of vile drums and the thin, monotonous whine of accursed flutes» (1, 483)! Di pozzo in pozzo o di torre vertiginosa in torre vertiginosa, da un deserto all'altro e da un *haunted place* al successivo, l'orrore estremo viene evitato soltanto perché il sognatore riesce a destarsi indenne nell'atmosfera familiare di Providence, la città dei suoi sogni (cfr. 1, 484-486); il che significa, per inciso, che *The Dream-Quest of Unknown Kadath* non è uno dei più tipici racconti di Lovecraft, e che l'influenza dell'immaginazione narrativa – e dello stile – di lord Dunsany vi è ancora molto forte. In compenso, sebbene Lovecraft trovi qui una via di

uscita dall'*impasse*, risulta tipico il modello narrativo – strutturalmente infinito – che regge il racconto: come in un sogno di Piranesi i personaggi dei racconti fantastici e orrifici di Lovecraft si arrampicano per una scala in cima alla quale c'è un'altra scala e poi ancora un'altra – o scendono in un pozzo e poi in un sotterraneo al di sotto del quale si aprono altri abissi in serie – e così via, mentre il tempo smette di esistere (cfr. 1, 382: «From then on time ceased to exist») e il protagonista si chiede se sarà possibile risvegliarsi, prima o poi, dall'incubo.

6. Nell'abisso del tempo

Questo è un elemento fondamentale della retorica narrativa lovecraftiana: il carattere progressivo e cumulativo – e in termini retorici metonimico – dell'orrore; il quale ha un bell'essere insormontabile, come i personaggi ripetono fino alla nausea: in definitiva risulta sempre collocato all'interno di una serie. Dietro ogni culmine dell'orrore – zenit o nadir, per usare il linguaggio metaforico dello scrittore – si profila un nuovo nadir o zenit d'orrore; benché sia sempre assoluta e insuperabile, l'esperienza dell'indicibile e dell'inconcepibile è destinata a reiterarsi senza sosta. Il narratore di *The Shadow Over Innsmouth* (1931) riflette su questa dinamica, laddove afferma che «the terror of a deserted house swells in geometrical rather than arithmetical progression as houses multiply to form a city of stark desolation» (3, 408); si potrebbe facilmente prescindere dal contesto: in Lovecraft *qualsiasi* forma d'orrore segue una progressione geometrica. In altri termini, l'iperbole subisce nei racconti lovecraftiani una paradossale seriazione; la gradazione – *climax*: ancora una figura retorica – non si arresta al grado 'infinito', ma lo oltrepassa per raggiungere un grado 'infinito+x'. Che quest'ultimo sia a rigor di logica impossibile, non conta ai fini della retorica dell'indicibile che Lovecraft ha costruito con paziente determinazione.

Il modello concettuale della perpetua fuga in avanti e la sua realizzazione fenomenologica – la progressione geometrica dell'orrore – si incarnano spesso in una struttura propriamente architettonica,

geologica, temporale: sotterraneo dopo sotterraneo, pozzo dopo pozzo, baratro dopo baratro il protagonista si immerge al tempo stesso nelle viscere della terra e negli abissi del tempo (e dell'orrore). Questo modello narrativo appare all'inizio degli anni Venti in racconti come *The Nameless City* (1921), *The Outsider* (1921), *The Rats in the Walls* (1923). Nel primo di essi il narratore scopre nel deserto d'Arabia la città morta di cui parlano le leggende locali e il *Necronomicon*, libro maledetto dello scrittore pazzo Abdul Alhazred; la Città senza Nome costituisce a sua volta il terminale in superficie di un universo di orrori sotterranei. Un'apertura da cui filtra una misteriosa corrente d'aria rivela «the opening to those remoter abysses whence the sudden wind had blown» (2, 133); segue «a black tunnel with the roof arching low over a rough flight of very small, numerous and steeply descending steps» (2, 133-134), via d'accesso alla consueta scala piranesiana alla rovescia:

It is only in the terrible phantasms of drugs or delirium that any other man can have such a descent as mine. The narrow passage led infinitely down like some hideous haunted well, and the torch I held above my head could not light the unknown depths toward which I was crawling. I lost track of the hours and forgot to consult my watch, though I was frightened when I thought of the distance I must be traversing. There was changes of direction and of steepness; and once I came to a long, low, level passage where I had to wriggle my feet first along the rocky floor, holding the torch at arm's length beyond my head. The place was not high enough for kneeling. After that were more of steep steps, and I was still scrambling down interminably when my failing torch died out. (2, 134)

Dopo la seconda scalinata, il «level floor» (2, 135) di un corridoio in cui sono conservate le mummie degli antichi abitanti della Città senza Nome; dopo il corridoio un'altra scalinata, «a steep flight of steps – small numerous steps like those of black passages I had traversed», che conduce a «an illimitable void», «an infinity», «such as one might fancy when gazing down from the peak of Mount Everest upon a sea

of sunlit mist» (2, 139). Non erano cose nuove per Lovecraft – reticoli di gallerie sotterranee e abissi incommensurabili in cui si annidano orrori oltre l'immaginazione compaiono già in racconti quali *The Transition of Juan Romero* (1919), *The Lurking Fear* (1922), più tardi in *The Horror at Red Hook* (1925) e *The Silver Key* (1926) – ma quel che risulta inedito, in *The Nameless City*, è la presenza contemporanea di tutti questi elementi, assemblati secondo due intuizioni fondamentali: l'audace concezione per cui l'abisso – e la narrazione, il tempo medesimo della storia – coincide con un'architettura (sulle pareti del corridoio sotterraneo cicli pittorici ripercorrono la storia della Città senza Nome, annunciando le sculture di *At the Mountains of Madness*, 1931); e l'idea altrettanto seducente per cui l'architettura narrativa dà forma a un decorso cronologico: scendendo nella voragine il narratore risale nel tempo, in fondo al baratro troverà gli antichi abitanti della città. Racconto fra i più lovecraftiani di Lovecraft, *The Nameless City* è un *descensus ad inferos*: l'orrore supremo, l'indicibile e l'inconcepibile, si nascondono in fondo all'abisso, alla fine della storia.

7. Il cortocircuito del soprannaturale

Sarebbe agevole – ma troppo lungo – documentare la presenza di questa struttura nei testi più tardi, e in particolar modo in quelli che sono forse i tre capolavori di Lovecraft: i già menzionati *The Case of Charles Dexter Ward* (1927) e *At the Mountains of Madness* (1931), cui va aggiunto *The Shadow Out of Time* (1935). Anche questi racconti sono retti dal modello della fuga in avanti, applicato con feroce coerenza: l'indicibile fantastico-orrifico viene eternamente inseguito, in un processo iperbolico che si rilancia da sé e non sembra conoscere alcuna forma di entropia. Ha scritto un critico francese:

Pour Lovecraft, l'essentiel est de *dire*: le fantastique, l'horreur, de partir à sa recherche, l'évoquer et essayer de la conjurer, tout en sachant la vanité de cette action et sa dérision. (Truchaud 1969: 7)

Questa descrizione è esatta ma incompleta; per Lovecraft non si trattava soltanto di *dire*, ma – vista la matrice insistentemente iperbolica della sua retorica narrativa – anche di *smettere di dire*. Fin dove si poteva arrivare nell’evocazione dell’orrore senza precipitare nel ridicolo, quel ridicolo che Wilson rimprovera appunto allo scrittore americano? Nella maggior parte dei casi Lovecraft sceglie di interrompere bruscamente e arbitrariamente, mediante un vero e proprio cortocircuito narrativo (*The Temple*, 1920, allude allo «short cut of supernaturalism»: 2, 110), l’ascesa verso il sommo – o la discesa verso l’ultimo abisso – dell’orrore. Ho scritto «cortocircuito», «arbitrariamente»: ma tale carattere arbitrario è caratteristico, come insegna Peter Brooks (1984), di ogni *plot*, e tanto più dei modelli narrativi ‘alla Piranesi’, strutturalmente infiniti; e si tratta di un cortocircuito fecondo, che dispensa ricchezza ai testi in cui compare.

«Horror piled on horror as we began to interpret the architectural remains» (3, 39), osserva a un certo punto il narratore di *The Rats in the Walls*, palesando il meccanismo stesso dell’orrore lovecraftiano. Ma capita che a forza di spingere l’iperbole sempre più lontano, l’iperbole si rovesci in immagine enigmatica del non-senso. Nello scioglimento di *At the Mountains of Madness* una misteriosa visione eclissa tutte le precedenti e insostenibili concrezioni dell’indicibile; ecco come la descrive Danforth, unico testimone oculare dell’iperbole fantastico-orrifica:

He has on rare occasions whispered disjointed and irresponsible things about ‘The black pit’, ‘the carven rim’, ‘the proto-Shoggoths’, ‘the windowless solids with five dimensions’, ‘the nameless cylinder’, ‘the elder Pharos’, ‘Yog-Sothoth’, ‘the primal white jelly’, ‘the color out of space’, ‘the wings’, ‘the eyes in the darkness’, ‘the moon-ladder’, ‘the original, the eternal, the undying’, and other bizarre conceptions; but when he is fully himself he repudiates all this and attributes it to his curious and macabre reading of earlier years. (1, 138)

Il discorso scricchiola sotto il peso di uno sforzo di rappresentazione mai tentato prima; ma dietro l'ultimissimo orrore non c'è rimasto più nulla se non uno specchio che si riflette da sé, in una specie di eterna e vacua *mise en abyme*, o forse un disco rotto: l'orrore d'orrore d'orrore d'orrore... Alla fine del processo iperbolico – alla fine della storia – l'iperbole è stata spinta talmente lontano che cambia improvvisamente di segno: stavamo fissando l'orrore più profondo e ci accorgiamo, d'un tratto e senza preavviso, che stiamo contemplando un volto velato.

8. Letteratura popolare e letteratura colta

Questo percorso alle frontiere del dicibile e dell'indicibile Lovecraft non l'ha compiuto per primo: altri si sono confrontati con problemi rappresentativi analoghi e hanno trovato soluzioni analoghe, prima e dopo di lui. Qualcosa di simile alla struttura a livelli d'orrore sovrapposti che ho analizzato esiste già, ad esempio, nei romanzi gotici – soprattutto i più 'eccessivi' come Matthew Gregory Lewis e Charles Robert Maturin – e più tardi in Bram Stoker o William Hope Hodgson; certo questi ultimi non raggiungono la 'profondità' (in tutti i sensi della parola) lovecraftiana, ma suscitano ugualmente la curiosità di quel consumatore onnivoro di *weird literature* che nel 1927 redige il saggio *Supernatural Horror in Literature*. Ecco alcune note di lettura di Lovecraft su Lewis, Maturin, Stoker, Hodgson, da cui emerge l'interesse dello scrittore americano per gli orrori sotterranei che ricorrono in quei testi e nei propri racconti:

The novel [*The Monk* di Lewis, 1796] contains some appalling descriptions such as the incantation in the vaults beneath the convent cemetery [...]. (1973: 30-31)

He has suffered horribly [Alonzo de Monçada in *Melmoth the Wanderer* di Maturin, 1820] – and the descriptions of his experiences under torment and in the vaults through which he once essays escape are classic [...]. (*Ibid.*: 34)

The Lair of the White Worm [di Stoker, 1911], dealing with a gigantic primitive entity that lurks in a vault beneath an ancient castle, utterly ruins a magnificent idea by a development almost infantile. (*Ibid.*: 78)

The House on the Borderland (1908) – perhaps the greatest of all Mr. Hodgson's works – tells of a lonely and evilly regarded house in Ireland which forms a focus for hideous otherworld forces and sustains a siege of blasphemous hybrid anomalies from a hidden abyss below. (*Ibid.*: 83)

Ma forse soltanto gli scrittori di quel «genere [...] grandiosamente puerile» che è il gotico, i quali possiedono – con le parole dello studio manganelliano su Maturin – «in grado estremo» la «mirabile, necessaria indifferenza al ridicolo, che si rivela qualità eroica, intellettualmente affascinante» (Manganelli 1981: 66), soltanto costoro dunque sarebbero sensibili alle seduzioni dell'iperbole, mentre le più raffinate alchimie della reticenza rimarrebbero riservate alla letteratura colta o *mainstream*? Si tratta di un'interpretazione riduttiva; come detto all'inizio, è precisamente l'oscillazione fra le due strategie che caratterizza la grande letteratura del fantastico e dell'orrore: i testi più riusciti, quelli di Lovecraft, Montague Rhodes James e Stephen King ma anche di Poe, Conrad e Herman Melville, giocano le loro *chances* di successo nella zona in penombra che separa la percezione indistinta dal *flash* dell'insostenibile. Cesare Pavese ha definito la balena bianca di *Moby Dick or the Whale* (1851) – certo non un romanzo fantastico, ma un testo che ha contato parecchio per molti scrittori fantastici e d'orrore – come una lacuna semantica attorno alla quale ruota ogni cosa: dai racconti dei marinai che l'hanno incontrata al terrore che suscita in chi ne sente parlare. Ma il lettore non vedrà la creatura se non alla conclusione del romanzo, quando l'estenuante inseguimento – di Achab e della narrazione stessa – giunge al termine; solo allora la reticenza si capovolgerà in iperbole. *Moby Dick* è «la quintessenza misteriosa dell'orrore e del male dell'universo» (Pavese 2000: 14; corsivo)

dell'autore); uno degli ingredienti del capolavoro è appunto «la finezza di cui diede prova Melville lasciando indefinito il senso della sua allegoria» (*ibid.*). Un altro scrittore della 'Grande Tradizione' (cfr. Leavis 1950) è Conrad; ebbene, anche l'autore di *Heart of Darkness* (1899) sperimenta qualcosa di simile al movimento pendolare che sto tentando di descrivere quando cerca di far immaginare al suo lettore l'orrore assoluto contemplato da Kurtz. Chi o che cosa si nasconde dietro le ultime parole sussurrate all'orecchio di Marlowe? non lo sapremo mai: l'irrepresentabile cui allude la celebre esclamazione «The horror! The horror!» (Conrad 1988: 72) viene rincorso per tutta la narrazione e infine svelato, ma solo per lasciare spazio a un'indecidibile ambiguità. È un po' come se l'iperbole, spinta al limite estremo delle sue potenzialità rappresentative, si rovesciasse bruscamente in reticenza: l'ultimo orrore, il colmo dell'impensabile, è un'assenza, un oggetto irreperibile, un 'buco' nella trama dei significati. E non a caso alcuni critici particolarmente esigenti – fra gli altri il citato Frank Raymond Leavis – non hanno mancato di rimproverare a Conrad la sua mancanza di precisione, il linguaggio fin troppo vago e allusivo.

9. Il volto velato

Di nuovo: la dialettica iperbole-reticenza non è una prerogativa degli scrittori cosiddetti 'popolari', i Lovecraft e gli Hodgson; chiunque voglia dare un nome all'indicibile deve fare i conti con i limiti della parola e della rappresentazione. Nel *Foreword* della raccolta *Night Shift* (1976) – un vero e proprio saggio sull'orrore in letteratura – Stephen King ha scritto che l'orrore indefinito del *Minister's Black Veil* di Hawthorne è qualcosa di molto peggio di tutte le mostruosità evocate da Lovecraft:

In some ways the delicacy, the lack of melodrama, the low and studied tone of rationality that pervades a story like "The Minister's Black Veil" is even more terrible than Lovecraft's

batrachian monstrosities or the auto-da-fé of Poe's "The Pit and the Pendulum". (1979: XV)

Ora, a King è sfuggita una singolare ironia retorica della letteratura del soprannaturale: per quanto strano possa sembrare, in fondo agli orrori iperbolici di Lovecraft si ritrova il velo nero di Hawthorne... Basterà ripensare alla visione di Danforth; senza dimenticare che Lovecraft ha utilizzato in vari racconti un simbolo paragonabile a quello di Hawthorne: il velo giallo che copre il volto del gran sacerdote dell'abominevole monastero di Leng (se ne parla in *Celephais*, 1920, e nel già analizzato *The Dream-Quest of Unknown Kadath*, 1927: cfr. rispettivamente 2, 86, e 1, 439 sgg.). Questo personaggio, che ovviamente abita un monastero di cui sarebbe meglio non parlare (cfr. 1, 417: «this evil plateau with its horrible stone villages and unmentionable monastery»), sembra essere stato costruito da Lovecraft utilizzando materiali provenienti non soltanto dal *Minister's Black Veil*, ma anche dalla raccolta di racconti fantastici *The King in Yellow* (1895) di Robert W. Chambers, che lo stesso Lovecraft apprezzava (cfr. Lovecraft 1973: 71-72) e di cui prediligeva in particolarissimo modo il testo intitolato *The Yellow Sign*.

Le ultime parole di Kurtz sembrano insomma raggiungere lo sguardo allucinato di Danforth, la maschera del sacerdote abominevole confondersi con ciò che spaventa terribilmente il narratore di un racconto di Herbert George Wells, *The Red Room* (1896); l'orrore è una macchina che produce orrore e ancora orrore, e l'ultima enigmatica incarnazione dell'indicibile è un significante vuoto. Per usare parole e immagini di Poe, il grande antenato: giunto alla fine del suo terrificante viaggio verso il Polo Sud, Gordon Pym (*Narrative of A. Gordon Pym*, 1838) vede sorgere di fronte a sé, mentre l'imbarcazione già comincia a precipitare verso l'abisso d'acque improvvisamente spalancatosi a riceverla, una figura umana gigantesca dal viso bianco, incoronato di vapori, e ancora una volta *velato*. Questa invenzione memorabile potrebbe essere considerata l'emblema, se non del racconto fantastico e d'orrore otto-novecentesco, per lo meno di un suo filone d'importanza centrale: quello appunto che gioca con il – e riflette sul – meccanismo

retorico dell'iperbole e sul suo contrario logico, la reticenza. Al termine di ogni percorso alle frontiere dell'orrore iperbolico è la sfinge della reticenza che ci sorprendiamo a fissare, dietro il velo che le nasconde il volto:

And now we rushed into the embraces of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us. But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was the perfect whiteness of the snow. (Poe 1982: 882)

Bibliografia

- Bellemin-Noël, Jean, "Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques", *Littérature*, 2 (mai 1971): 103-118.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- Caillois, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Conrad, Joseph, *Typhoon and Other Tales*, edited with an introduction by Cedric Watts, Oxford, Oxford University Press, 1986.
- Conrad, Joseph, *Heart of Darkness* (1899), edited by Robert Kimbrough, New York-London, W. W. Norton & Company, 1988.
- Finné, Jacques, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.
- King, Stephen, *Night Shift* (1976), New York, Penguin, 1979.
- Lausberg, Heinrich, *Elementi di retorica (Elemente der literarischen Rhetorik*, 1949), a cura di Lea Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Lazzarin, Stefano, "Horreur, hyperbole et réticence chez Lovecraft", *Belphegor*, III.2 (2004): 1-33, http://etc.dal.ca/belphegor/vol3_no2/articles/03_02_Lazzar_Lovecraft.html, web (ultimo accesso 26/01/2014).
- Lazzarin, Stefano, "Il punto sul fantastico italiano (1980-2007)", *Moderna*, IX.2 (2007): 215-252.
- Leavis, Frank Raymond, *The Great Tradition. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad* (1948), London, Chatto & Windus, 1950.
- Lévy, Maurice, *Lovecraft. A Study in the Fantastic (Lovecraft ou du fantastique*, 1985), Detroit (Michigan), Wayne State University Press, 1988.
- Lovecraft, Howard Phillips, *Supernatural Horror in Literature* (1927, 1945), with an introduction by Everett Franklin Bleiler, New York, Dover Publications, 1973.

- Lovecraft, Howard Phillips, *Omnibus*, Ed. A. Derleth, Hammersmith (London), Harper Collins Publishers, 1999-2000, 3 voll.
- Lugnani, Lucio, "Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore", Ceserani, Remo, *et alii*, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983: 177-288.
- Manganelli, Giorgio, "L'eterodossia del cuore" (1968), *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981: 66-76.
- Manganelli, Giorgio, *La letteratura come menzogna* (1967), Milano, Adelphi, 1985.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), seconda edizione riveduta e ampliata, Torino, Einaudi, 1994.
- Pavese Cesare, "Prefazione", Melville, Herman, *Moby Dick o la Balena (Moby Dick or the Whale, 1851)*, trad. it. di Cesare Pavese, Milano, Adelphi, 2000.
- Poe, Edgar Allan, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, London, Penguin, 1982.
- Shakespeare, William, *Macbeth* (rappr. 1606, pubbl. 1623), edited by Kenneth Muir, London-New York, Routledge, 1992.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- Truchaud, François, "H. P. Lovecraft ou: dire l'indicible", Lovecraft, Howard Phillips, *Dagon et autres nouvelles de terreur*, Paris, Belfond, 1969: 7-14.
- Wilson, Edmund, *Classics and Commercialism*, New York, Vintage Books, 1962.

L'autore

Stefano Lazzarin

Insegna lingua e letteratura italiana presso l'Université Jean Monnet di Saint-Étienne (Francia). Si è occupato soprattutto di

letteratura fantastica italiana. Principali pubblicazioni: *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Laterza, 2000; *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XX^e siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004; *La critique littéraire du XX^e siècle en France et en Italie*, atti del convegno, a cura di S. Lazzarin e M. Colin, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007; *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008; *Il Buzzati 'secondo'. Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2008.

Email: stefano.lazzarin@univ-st-etienne.fr

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Lazzarin, Stefano, "Il volto velato. Iperbole e reticenza in Howard Phillips Lovecraft, e nel racconto fantastico e d'orrore otto-novecentesco", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>