



Bietti

Edizioni Bietti, Milano

In copertina: particolare di una foto di H.P. Lovecraft ritratto durante il suo “esilio” a New York (1924-1926).

Art Direction e progetto grafico: Panaro Design Srl

© S.T. Joshi per l’Introduzione

© G. de Turris per la struttura dell’opera

© 2011 Edizioni Bietti - Società della Critica Srl, Milano

ISBN: 978-88-8248-229-9

H.P. Lovecraft

TEORIA DELL'ORRORE
TUTTI GLI SCRITTI CRITICI



Terza edizione riveduta, corretta, aggiornata ed ampliata

A cura di
Gianfranco de Turrís

Con un saggio introduttivo di
S.T. Joshi

Traduzioni e note di
Massimo Berruti e Claudio De Nardi



Bietti

Edizioni Bietti, Milano

INDICE

Profeta del terrore cosmico <i>di G. de Turris</i>	9
Introduzione <i>di S.T. Joshi</i>	39

TEORIA DELL'ORRORE

IN DIFESA DI DAGON	75
LORD DUNSANY E LA SUA OPERA	145
RECENSIONE A «EBONY AND CRYSTAL» DI C.A. SMITH	165
SULLE FATE	171
RICORDO DI HENRY ST. CLAIR WHITEHEAD	185
NOTE SU COME SCRIVERE RACCONTI FANTASTICI	189
OSSERVAZIONI SULLA NARRATIVA FANTASTICA	197
TRAME DI RACCONTI FANTASTICI	209
APPENDICE: LE MIE STORIE DELL'ORRORE PREFERITE	247
ALCUNI APPUNTI SULLA NARRATIVA INTERPLANETARIA	257
I ROMANZI FANTASTICI DI WILLIAM HOPE HODGSON	269
RICORDO DI ROBERT E. HOWARD	277
Storia e fortuna de «L'orrore sovranaturale nella letteratura» <i>di Claudio De Nardi</i>	287
L'ORRORE SOVRANNATURALE NELLA LETTERATURA	311
Bibliografia <i>a cura di Claudio De Nardi</i>	432
RIASSUNTO DELLE PARTI GIÀ PUBBLICATE IN «THE FANTASY FAN»	445
Bibliografia <i>a cura di Claudio De Nardi</i>	456
LETTERE SULL'IMMAGINARIO	459
Nota <i>di G. de Turris</i>	461
Titoli originali, fonti e copyrights	553

*In memoria di Claudio De Nardi,
scomparso improvvisamente
e prematuramente mentre
questo libro era in fase di stampa.*

**PROFETA DEL
TERRORE COSMICO
DI GIANFRANCO DE TURRIS**

*Si confà a chi vive quasi da recluso,
e ha visto ben poco del vasto mondo, prender dimora,
con la fantasia, in quei luoghi che maggiormente
lo interessano, non ostacolato in ciò
dalla realtà geografica.*

H.P. LOVECRAFT, IN DIFESA DI DAGON, I

Vivo nel terrore di essere capito.
OSCAR WILDE (E H.P. LOVECRAFT)

Un cammino lungo quello della conoscenza dei romanzi e dei racconti di H.P. Lovecraft in Italia, cammino ostacolato in primo luogo da una presentazione spesso opinabile dei testi: questi in genere (sin dalle loro prime apparizioni nella nostra lingua, a partire dal 1960, a partire dai racconti inclusi da Fruttero e Lucentini nell'antologia einaudiana *Storie di fantasmi*) erano tradotti malamente e senza nessuna attenzione per le particolarità stilistiche dell'autore americano che scomparivano o venivano banalizzate, e quindi erano travisati, se non in molti casi tagliati e/o riassunti, come ho avuto occasione di far notare nel corso del mio lungo interesse (risale ormai a cinquant'anni fa) per Lovecraft in articoli, saggi, recensioni, introduzioni e libri; in secondo luogo si è trattato di un cammino ostacolato da una

nemmeno tanto larvata ostilità inizialmente di pubblico e di critica, non abituati alla narrativa dell'orrore, in seguito solo da parte di quest'ultima, la critica cosiddetta «ufficiale», naturalmente.

Ma il tempo è galantuomo come si suol dire e, grazie anche al lavoro di divulgazione compiuto da alcuni specialisti in materia, la situazione oggi è completamente diversa. Tutto ha cominciato a muoversi intorno alla data del centenario lovecraftiano, il 1990. La nuova edizione della narrativa di HPL basata sul testo stabilito quasi sempre sul controllo dei manoscritti da S.T. Joshi e pubblicata in quattro volumi a cura di Giuseppe Lippi (*Tutti i racconti*, Mondadori, 1989-1992) – dove sono state applicate le indicazioni metodologiche esposte dal sottoscritto e da Sebastiano Fusco una quindicina d'anni prima nelle antologie lovecraftiane della Fanucci (*I miti di Cthulhu*, 1975; *Nelle spire di Medusa*, 1976; *La sfida dall'infinito*, 1976) – ha avuto la fortuna di apparire in un momento in cui i lettori italiani già da tempo si erano abituati all'*horror* grazie ai romanzi di Stephen King e dei suoi imitatori, ai film e ai fumetti cosiddetti *splatter*, mentre si raccoglievano i frutti a livello culturale di un'opera di sensibilizzazione più che ventennale. Si è avuta così la sorpresa di vedere i libri di Lovecraft inclusi nelle classifiche dei «più venduti», mentre prendeva corpo una specie di circuito multimediale che ne faceva diventare il nome e l'opera non più qualcosa di conosciuto soltanto a pochi fanatici appassionati o a uno sparuto gruppo di «addetti ai lavori».

Fa una certa impressione, straniante e positiva al tempo stesso, vedere come questo scrittore, la sua figura singolarissima, la sua opera così diversa dalla

solita letteratura «gotica» o «nera» sconosciuta nel nostro Paese in fondo sino a qualche tempo fa, si siano trasformati da oggetti di sarcasmo – e alcune volte anche di diletto – a oggetti quasi di culto per parecchi intellettuali e per moltissimi giovani. Hanno contribuito a creare questa inedita «atmosfera» diversi fattori che potrebbero a un primo approccio sembrare disparati e slegati fra loro. Ma il più diffuso, il più generale, è quel clima di precarietà esistenziale, di degrado sociale, di disillusione ideale che ha caratterizzato l'ultimo scorcio del millennio, e continua a incombere anche oggi. Inoltre, la violenza materiale e psicologica che effettivamente esiste e di cui quotidianamente veniamo a conoscenza attraverso giornali, riviste e soprattutto televisione e adesso anche la Rete, ha creato, in un amalgama inaspettato, una visualizzazione simbolica di angosce e frustrazioni, desideri di rivalsa e di autoaffermazione, spinte all'esteriorizzazione di istinti e desideri, che hanno preso corpo in una narrativa, in un cinema e in fumetti dell'orrore giunti rapidamente ad una diffusione enorme. Per accorgersi, alla fine, che l'autore che meglio e più di ogni altro era riuscito a raffigurare il caos che ribolle dietro una quotidianità apparentemente tranquilla e che provoca in noi un senso di timore «come il battito di ali nere all'estremo confine dell'universo conosciuto», il «mostro» che filtra dalle stelle ma che allo stesso tempo è in noi, la degenerazione totale di società prive di ogni riferimento saldo, l'illusorietà di una conoscenza che si ritiene completa, perfetta, oggettiva, questo autore, che poi quasi sempre si scopre essere il retroterra letterario e culturale di tanti odierni fabbricanti di *best-seller*, questo autore altri non era che Howard Phillips Lovecraft.

E Lovecraft, e la mitologia di Cthulhu, e la città di Arkham, e le rovine sommerse di R'lyeh e il libro maledetto per eccellenza, il *Necronomicon*, inaspettatamente li ritroviamo in altri romanzi, nelle pellicole, nei *comics* più disparati, su riviste, nella musica rock, nei giochi di ruolo e infine anche nei *videogames*... È sufficiente andare nel sito internet «The H.P. Lovecraft Archive» per avere un elenco esaustivo di tutto quel che a lui ormai si riferisce. E se si cerca “Lovecraft” con un qualsiasi motore di ricerca come minimo si ottengono oltre sei milioni di risultati. Si può quasi dire: oggi chi non li conosce? Se i giovani che ne leggono spesso i riferimenti in albi attualmente popolarissimi come «Martin Mystère» (nato nel 1982) e in «Dylan Dog» (nato nel 1986), o che seduti intorno a un tavolo si divertono a inventare le storie degli «investigatori dell'occulto» protagonisti di *role-playing* di grande successo che s'intitolano ad esempio *Il richiamo di Cthulhu*, *Le ombre di Yog-Sothoth*, *Sulle orme di Tsathoggua*, *I mille volti di Nyarlathotep*, se tutti questi ragazzi leggono «anche» le opere di HPL a integrazione della loro passione primaria, e continueranno a leggerle in futuro, è certo che Lovecraft potrà avere in Italia una fama duratura ed una diffusione consolidata.

L'influenza di HPL è ormai a livello di costume: se c'è una situazione “kafkiana”, un personaggio “pirandelliano”, una risata “omerica” c'è anche un orrore che oggi si definisce “lovecraftiano” per identificarne una particolarità a tutti nota. E l'orrido gigantesco Grande Cthulhu ha raggiunto una singolare popolarità: si è trasformato in un buffo e simpatico pupazzo di *peluche* verde, in bambolotti, in marionette, in maschere, in adesivi e figurine. E come non pensare

alla tentacolata divinità sottomarina vedendo uno dei personaggi della fortunata serie di film *I pirati dei Caraibi* (2003-2007), Davy Jones, comandante dell'*Olandese volante*?

Ma c'è di più. Intorno a Lovecraft e al mondo immaginario da lui creato (città, luoghi, personaggi, libri, istituzioni) esiste un peculiarissimo fermento di creazione. Il mito continua. L'opera del Maestro di Providence non è restata lì bloccata, «fruita» (come si suol dire) dalle successive generazioni di lettori, adorata dai club, dai fan, dalle associazioni, ma, a differenza di quanto avviene per tanti numi tutelari della cultura moderna, ha colpito a tal punto l'immaginario collettivo da aver trovato un seguito. Lovecraft ha gettato tanti di quei semi nel profondo della psiche che essi col tempo stanno germogliando: e non solo nel lavoro fabulativo dei giocatori di ruolo che devono ideare sempre nuove storie ambientate nel mondo di cui HPL ha stabilito le coordinate, che è una faccenda da non sottovalutare ma tutto sommato recente, quanto proprio nell'ambito letterario, e questo già quando lo scrittore era vivente e poi, senza soluzione di continuità, dagli anni Quaranta ai giorni nostri. In tutto il mondo, e non soltanto negli Stati Uniti, l'universo lovecraftiano con la sua Nuova Inghilterra immaginaria, i suoi dei e le sue mostruosità, i suoi abissi cosmici, ha continuato a crescere, a diffondersi, a proliferare, a espandersi, a trapiantarsi quasi in forma autoctona in tutti quei Paesi in cui esistevano lettori e scrittori che ne raccoglievano il messaggio simbolico: non tanto quindi – per ben intenderci – un particolare luogo, divinità o libro con quello specifico e riconoscibilissimo nome (anche se spesso è stato così),

quanto piuttosto la lezione fantastica che Lovecraft ha trasmesso attraverso di loro (il Maine di Stephen King ne è una dimostrazione).

E ancora di più. Lovecraft è divenuto egli stesso mito trasmigrando come personaggio nelle opere altrui. Da creatore di storie a protagonista di storie, spesso e volentieri di *storia alternativa*, in cui vige la premessa: “E se Lovecraft...” che ha dato risultati sorprendenti. Da essere vivente a entità letteraria tramite la quale i lettori dei romanzi e dei racconti di nuovi scrittori si sono trovati immersi – anche grazie alla sua figura – nell’universo che si associa al suo nome. Un omaggio – questo – che ben pochi autori di ieri e di oggi, pochissimi, forse solo Borges, hanno ricevuto dai contemporanei e dai posteri. Un tributo d’amore e di ammirazione da parte di americani soprattutto, ma anche inglesi, francesi e, perché no?, italiani, che da materiale così particolare da esser circolato solo nell’ambito ristretto degli appassionati di Lovecraft e della letteratura fantastica (per l’Italia segnalò le antologie *Sotto il segno di HPL*, Yorick Fantasy Magazine, 1997; *Nel nome di Lovecraft*, Bottero Edizioni, 2007; *Da Arkham alle stelle*, Bottero Edizioni, 2008; *Le figlie di Cthulhu*, Dagon Press, 2009) è alla fine approdato anche a livello professionale (sempre in Italia *Il mondo di Lovecraft*, numero speciale di *M. Rivista del Mistero*, Alacràn, 2007).

E come, infine, non accennare ad un fenomeno singolarissimo, pur se extraletterario, che ha visto la mitologia lovecraftiana, le sue divinità cosmiche e ctonie, divenire da finzioni narrative effettivi oggetti di culto? È stato Kenneth Grant, capo di varie organizzazioni magiche e soprattutto dell’*OTO*, l’*Ordo Templi Orientis* che fu di Aleister Crowley, a coniuga-

re il sistema magico di quest'ultimo con il *pantheon* del Sognatore di Providence. L'idea è presentata, sviluppata, organizzata con sempre maggiori confronti e approfondimenti in sei volumi, divisi in due trilogie, apparsi in vent'anni: *The Magical Revival* (1972), *Aleister Crowley and the Hidden God* (1973), *Cult of Shadows* (1975); *Nightside of Eden* (1977), *Outside the Circles of Time* (1980), *Hecate's Fountain* (1992). Per non parlare di varie conventicole e sette che in tutto il mondo, Italia compresa, hanno assunto questo *pantheon* come verosimile punto di riferimento.

Dunque, un bilancio inaspettato: dall'incomprensione al successo, dall'oscurità alla fama, dall'esclusivismo alla pubblicità, sino a tornare – grazie alla passione di un piccolo numero di «adepti» che hanno scritto di lui – ad un circuito quasi privato, come a voler restituire il nostro autore alla rispettosa adorazione dei suoi seguaci, sottraendolo ai riflettori deformanti della società-spettacolo, che peraltro erano del tutto alieni alla sua indole. E da qui, a riconoscimento definitivo della sua qualità poetica e letteraria, proiettarlo infine (e finalmente) nell'empireo culturale, almeno negli Stati Uniti sua patria di origine: infatti, la collana "The Library of America", destinata più che ai lettori generici alle biblioteche pubbliche, a quelle degli istituti scolastici e dei centri culturali, nel 2000 ha inserito due sonetti della serie *Fungi from Yuggoth* in un volume dedicato alla grande poesia americana, e nel 2005 ha ospitato una raccolta di diciotto storie scelte da Peter Straub in un volume intitolato semplicemente *Tales*. L'evento è fondamentale perché la collana pubblica soltanto quelli che sono considerati i capolavori della narrativa, della poesia e del pensiero americano. Lovecraft, insomma, lui e i suoi mostri e i suoi dei, è

divenuto come il simbolo di questa inquietudine di fine millennio, che non si esaurisce con il nuovo, anzi si accentua.

Una simile posizione (inconcepibile sino a pochi anni fa) Lovecraft l'ha raggiunta in Italia attraverso la sua narrativa, ormai integralmente e accuratamente tradotta nella nostra lingua. E tutte le analisi, le discussioni, le valutazioni e i giudizi su di lui sono stati effettuati quasi unicamente in base a questo materiale. Eppure Lovecraft non è stato soltanto un romanziere, un novelliere, è stato anche un poeta, un saggista e l'autore di uno dei più vasti epistolari del Novecento: per la poesia si è tradotto il *corpus* più significativo di sonetti, i *Fungi from Yuggoth (Gli orrori di Yuggoth)*, a cura di S. Fusco, Barbera, 2007), mentre per una parte dell'epistolario sono state riunite una cinquantina di lettere significative per la sua "visione del mondo" (*L'orrore della realtà*, a cura di G. de Turrís e S. Fusco, Edizioni Mediterranee, 2007).

Di estremo interesse, benché poco conosciuto, anzi praticamente sconosciuto, è però soprattutto il Lovecraft critico, anzi teorico dell'orrore e del fantastico, le cui definizioni e intuizioni anticipano di decenni quelle di altri famosi autori moderni. A colmare un simile vuoto provvediamo con questo *Teoria dell'orrore*, giunto alla sua terza edizione riveduta, corretta, ampliata e aggiornata.

Il materiale critico lovecraftiano, riunito grazie alla collaborazione e all'interesse di S.T. Joshi che ci ha fornito i testi nella forma da lui controllata sulle fonti, comprende *in primis* il saggio più importante scritto da HPL in questo campo, e cioè *Supernatural Horror in Literature*, redatto nel 1925, pubblicato nel 1927, ma su cui lo scrittore tornò più volte nell'arco di dieci

anni, aggiornandolo continuamente e rivedendolo: e appunto qui si traduce proprio l'ultima revisione, quella del 1936, che non poté vedere pubblicata a causa del sopraggiungere della morte nel marzo 1937. Un testo fondamentale nella storia delle teorie del fantastico, anticipatore per molti aspetti, come si dirà più avanti, le cui fortune editoriali e critiche sono dettagliatamente esaminate da Claudio De Nardi nel suo saggio introduttivo, e del quale – *more solito* – praticamente nessuno si è accorto in Italia nonostante che abbia avuto in precedenza diverse pubblicazioni autonome.

Seguono gli altri testi lovecraftiani, di minore ampiezza ma non meno significativi. Intanto, il gruppo di interventi del 1921 (pubblicati dopo la morte di HPL con il titolo generale di *In Defence of Dagon*) in cui lo scrittore, di fronte alle critiche altrui, riafferma la validità e l'originalità del suo modo d'intendere il fantastico, nonché della sua «visione del mondo», un po' come quasi vent'anni dopo fece J.R.R. Tolkien allorché tenne la conferenza *On Fairy Stories* in difesa del suo modo di fare e intendere il fantastico nel romanzo *The Hobbit* (1937), attaccato da vari recensori, e ancora altri decenni dopo come fece lo scrittore tedesco Michael Ende con una serie di conferenze (edite in Italia come *Storie infinite*, a cura di S. Simonelli, Rubbettino, 2010) per rispondere ai detrattori dei suoi romanzi *Momo* (1972) e *La storia infinita* (1979).

È la volta, quindi, di una serie d'interventi su alcuni temi generali della narrativa non-mimetica, quasi tutti pubblicati postumi: sul mondo magico (*Some Backgrounds of Fairyland*, 1932), sul fantastico (*Notes on Writing Weird Fiction*, 1933; *Notes on Weird Fiction*, 1933 circa, e il suo seguito *Weird Story Plots*, oltre

cinquanta schede, importanti per capire gli interessi di HPL in questo settore della narrativa in base al proprio modo d'intendere la narrativa *weird*, con in appendice un curioso testo, *Favourite Weird Stories of H.P. Lovecraft, 1930-1935*, che chiarisce ancora meglio le sue preferenze), sulla fantascienza (*Some Notes on Interplanetary Fiction, 1934*), sull'orrore sovrannaturale (il riassunto inedito di *Supernatural Horror in Literature, 1936*).

Infine, i profili critici e biografici di un gruppo di autori sotto forma di veri e propri brevi saggi (*Lord Dunsany and His Work, 1922*; *The Weird Works of William Hope Hodgson, 1934*), di recensioni (*Review of «Ebony and Crystal» by Clark Ashton Smith, 1923*) o di ricordi scritti in occasione della loro scomparsa (*In Memoriam: Henry St. Clair Whitehead, 1932-1933*; *In Memoriam: Robert Erwin Howard, 1936*).

Resta fuori da questa raccolta soltanto il famoso *Commonplace Book*, una specie di taccuino su cui Lovecraft annotava idee, spunti, schemi di trame: una vera e propria «officina» in cui si trovano i germi di quasi tutta la sua narrativa, ma solo perché è stato già tradotto e curato da Claudio De Nardi col titolo *Diario di un incubo. Taccuini 1919-1935* (Mondadori, 1994). È però stata aggiunta una scelta di lettere, o meglio di significativi estratti di lettere 1922-1936, in cui lo scrittore di Providence esamina temi e figure legate all'Immaginario, quindi non solo la narrativa fantastica e *weird*, ma anche la letteratura in generale, approfondendo temi già toccati altrove o affrontandone di nuovi.

Dal mosaico di questi testi redatti nell'arco di un quindicennio, esce così un ritratto unitario dell'estetica e della poetica lovecraftiane. S.T. Joshi, nell'intro-

duzione appositamente scritta per questo volume che, come è stato qui impostato, non esiste ancora negli Stati Uniti, mette in risalto il filo conduttore per così dire «ideologico» che li unisce coerentemente. Una coerenza che su un piano più culturale e letterario ci preme far notare. Essa, da quel che risulta negli interventi riuniti, a me pare si basi su una serie di presupposti e contrapposizioni (vere e proprie coppie di opposti) che poi sono altrettanti giudizi di valore, altrettante assunzioni di priorità, altrettante scelte teoriche e pratiche:

1) *Preminenza dell'immaginario, della fantasia e del senso del meraviglioso sulla realtà.*

Dopo averla sperimentata e dopo che le scienze fisiche e umane ce ne hanno svelato la pochezza, l'inconsistenza, l'insufficienza, non la si può che ontologicamente rifiutare:

I rapporti fra gli uomini non stimolano la mia fantasia. Semmai è il rapporto dell'uomo con il cosmo, con l'ignoto, che solo riesce ad accendere in me la scintilla dell'immaginazione creatrice. Il punto di vista antropocentrico mi riesce insopportabile, perché non posso dividerne la primitiva miopia che esalta il mondo trascurando ciò che vi sta dietro. Il mio piacere è la meraviglia: l'inesplorato, l'inaspettato, ciò che è nascosto e quell'alcunché d'immutabile che si cela dietro l'apparente mutevolezza delle cose. Rintracciare quel ch'è remoto nel vicino; l'eterno nell'effimero; il passato nel presente; l'infinito nel finito; queste sono le fonti del mio piacere e di ciò che io chiamo bellezza.

IN DIFESA DI DAGON, II

Di conseguenza, gli unici scrittori che possono «aspirare a creare vera letteratura» sono quelli che hanno «una marcata inclinazione per il senso del meraviglioso», e solo quelli, come scrive alla signora Reed nel 1927. *Sense of wonder* che così le descrive: «Una sorta di visione sublimata che ammantava l'universo di nuovi colori, e che avvolge il palcoscenico della vita di un fascino mistico e di un velo di significato così profondi e potenti che nessuno potrà più osservarlo senza avvertire un desiderio irresistibile di catturarne e conservarne l'essenza – per preservarlo in futuro, e condividerlo con coloro che saranno capaci di ammirarlo adottando un punto di vista analogo». Insomma, scrive ancora Lovecraft alla sua corrispondente, inutile perder tempo a descrivere la Realtà, dato che «tutto quanto si potrebbe concepire di ordinario e disadorno è già stato pensato e detto migliaia di volte. Il banale, prosaico mondo dei sentimenti e degli eventi comuni è già stato “compilato” così bene che non rimane nulla di significativo da aggiungere». Cosa si deve fare allora? Spiega Lovecraft alla Reed: «Al contrario, si deve cominciare a scrivere quando gli eventi del mondo reale appaiono suggerire qualcosa che di tal mondo supera i confini – stranezze, schemi, ritmi, combinazioni uniche che nessuno ha mai visto o udito in passato, ma che in realtà all'osservatore si rivelano così importanti e ricche di magnifica bellezza da meritare senza dubbio di essere cantate con accompagnamento solenne e squilli di tromba. Spazio e tempo prendono vita e significato letterari quando iniziano a suscitare in noi una sottile nostalgia per qualcosa “fuori dallo spazio e fuori dal tempo”».

Che alla luce di questi concetti Lovecraft senta

vicini a lui, contigui idealmente, alcuni autori che considera amici e maestri, appare logico. Tra essi soprattutto Lord Dunsany, una specie di suo *alter ego*, tanto che parlando di lui sembra evidente che si riferisca a se stesso. Ad esempio, quando definisce lo scrittore irlandese «poeta della meraviglia [...] di una meraviglia assunta intelligentemente cui ci si volge dopo aver sperimentato la più totale disillusione del realismo»; oppure quando parla nei suoi confronti di «letteratura escapistica», cioè una «letteratura di consapevole irrealismo derivata dall'intelligente e raffinata convinzione che l'analisi della realtà conduce soltanto alla constatazione del caos, del dolore e del disincanto» (*Lord Dunsany e la sua opera*).

2) *Preminenza, nell'ambito della letteratura del terrore, della narrativa sovrannaturale rispetto alla narrativa della mera paura fisica.*

Precursore anche in questo, già settant'anni fa e più HPL aveva individuato e separato quel genere letterario che oggi è stato chiamato – anche con riferimento al cinema e ai fumetti – *splatter* o, in Italia, dopo un'abile campagna promozional-propagandistica, «dei cannibali», mettendone in evidenza i limiti «ideologici» e le limitazioni formali. Una cosa, egli afferma, è la «letteratura del terrore cosmico», una cosa del tutto diversa è la «narrativa della mera paura fisica e del macabro naturale»: «Il vero racconto sovrannaturale possiede qualcosa di più del delitto misterioso, delle ossa insanguinate, o di una apparizione avvolta nel lenzuolo che trascina rumorose catene secondo copione» (*L'orrore sovrannaturale nella letteratura*). Per la prima non ci possono essere spiegazioni razionali e materialiste; per la seconda sì.

La paura che nasce dall'«ignoto», dal «contatto con sfere e poteri sconosciuti» sta su un piano, su uno più basso la paura che nasce dalle «ossa insanguinate» (e da squartamenti, sventramenti, cadaveri putrefatti, teste mozzate, torture insopportabili, sadismi di ogni genere, tipici appunto delle opere *splatter* e «cannibaliche»). Qui, come ben ha spiegato sulla falsariga lovecraftiana Stephen King nel suo saggio *Danse macabre* (1981-1983), testo storico-teorico anch'esso sempre ignorato, si prova più repulsione e schifo che non il brivido profondo dell'orrore cosmico, quello della sospensione delle leggi di natura, teorizzato da HPL ad esempio in una lettera a Wilfred Blanch Talman del 1926 quando scrive: «In merito a come definire il genere *weird* – e naturalmente esso non è affatto limitato al solo genere dell'orrore – direi che il criterio più affidabile da seguire sia *la forte impressione di una sospensione delle leggi di natura o la presenza di mondi o forze invisibili a portata di mano*».

3) *Preminenza dello scrittore fantastico sullo scrittore realista e sullo scrittore «romantico».*

Infatti, questi «si dedica all'arte nel suo significato più essenziale. Non sta a lui modellare graziose sciocchezze a uso e consumo dei bambini, non sta a lui ergersi a moralista, partorire superficiali “edificazioni morali” per superstiti vittoriani attardati, o rifriggere da un punto di vista didattico gli insolubili problemi dell'uomo» (*In difesa di Dagon*, I). Ne deriva una conseguenza pratica: «Il giudizio delle masse non ha alcun valore per me, perché la lode gratifica davvero soltanto quando proviene da qualcuno che condivide il punto di vista dell'autore» (*In difesa di Dagon*, II).

4) *Preminenza della letteratura «estetica» sulla letteratura «didattica».*

Il prodotto di autori che la pensano così è dunque una letteratura completamente diversa da quella imperante, o almeno osannata, all'epoca di HPL e, in genere, ancor oggi: una volta riconosciuta «la genuinità e dignità del racconto dell'orrore sovrannaturale come forma letteraria» contro cui si scagliano «gli strali di un'artificiosità materialistica che resta legata ad emozioni scontate e a eventi esteriori» e le critiche di «un ingenuo e insipido idealismo che disapprova la motivazione estetica», emergeranno tutti i limiti della «letteratura didattica che “innalzi” il lettore ad un conveniente livello di sdolcinato ottimismo» (*L'orrore sovrannaturale*). In altri termini, quella che condanna Lovecraft è la letteratura che oggi si definirebbe «impegnata», con fini «sociali», che – al contrario – devono essere assenti nella letteratura che egli qualifica «estetica» e che si rifà a quanto nel famosissimo *incipit* del suo saggio definisce così: «Il più antico e intenso sentimento umano è la paura, e il genere di paura più antico e potente è il terrore dell'ignoto». Tanto è vero che se la narrativa orrorifica prende la prima direzione non è più la stessa: «Una storia fantastica il cui intento sia di essere educativa o di produrre un effetto sociale», non può essere considerata «un genuino racconto di terrore cosmico» e non raggiunge i fini che esso intende proporsi. In effetti, il senso «estetico» connaturato al fantastico non si concilia con l'«impegno» il cui scopo è, appunto, «didattico», vale a dire quello delle «Persone Con Una Missione». Tanto è vero che la grandezza di Poe consiste anche nell'essersi svincolato dall'«insipido didascalismo moraleggiante» che

lo aveva preceduto, e di non atteggiarsi a «maestro, sostenitore e venditore di opinioni» (*L'orrore sovranaturale*). Per capire appieno il senso che HPL dava al termine «letteratura» o «creazione letteraria», fondamentale è la già citata lettera alla signora Zealia Reed dove il nostro autore elenca quattro categorie di coloro che devono essere esclusi da essa, la cui ultima comprende le «Persone Con Una Missione: questa brava gente scrive perché desidera che anche altri facciano o credano ciò che loro stessi fanno o credono, e naturalmente i principali scopi delle loro opere sono la propaganda e la persuasione».

Ecco il motivo per cui Lovecraft prediligeva alcuni scrittori invece di altri. Tipico il caso già ricordato di Lord Dunsany nel quale egli vedeva i riflessi delle sue stesse opere: nell'autore irlandese non vi è, infatti, alcun «elemento morale o didattico», vi si riscontra «l'odio dell'artista per ciò che è brutto, stupido e banale» e che sovente si esplica nella «satira delle istituzioni sociali» e nella critica per «l'inquinamento della natura a opera di sudice città e orribili cartelli segnaletici» (com'è noto anche Tolkien la pensava alla stessa maniera ed espresse i suoi sentimenti quasi con le stesse parole). Lord Dunsany, inoltre, «scrive unicamente per il proprio piacere», né «mai avvilirebbe il proprio lavoro per compiacere la moltitudine dei filistei o la cricca oggi dominante dei caotici modernisti letterari» (*Lord Dunsany e la sua opera*).

5) *Preminenza dell'artista in lotta contro il proprio tempo e contro Mammona sullo scrittore professionista.*

È l'apologia del «dilettantismo», vale a dire dell'attività eseguita senza altri fini che il piacere, il diletto di farla: «Lo scrittore professionista costi-

tuisce l'antitesi dell'artista», che invece i «critici borghesi» prendono a bersaglio (*In difesa di Dagon*, III); al punto di affermare poi: «Meglio scrivere con onestà per una rivista che non paga, piuttosto che elaborare un indegno orpello e venire compensato per questo» (*Alcuni appunti sulla narrativa interplanetaria*). Ecco, infatti le prime tre categorie da escludere dal novero della vera «creazione letteraria» elencate dalla lettera alla signora Reed e di cui poco sopra si è citata la quarta e ultima: 1) «coloro che vedono nella scrittura solamente una fonte di guadagno»; 2) «quelle persone che scrivono per placare l'inquietudine della propria anima e per trovare un rimedio alla noia o a delle condizioni di vita insoddisfacenti»; 3) lo «scrittore per passatempo» – colui che, apaticamente e senza originalità, nella scrittura cerca soltanto il divertimento, e trova soddisfazione e gratificazione alla propria vanità nell'imitare (in modo più o meno elaborato) libri e storie che ha letto e apprezzato».

Per tali motivi Lovecraft sente a lui affini, pur nella diversità della creazione letteraria, scrittori come Smith e Howard che si sono posti (o hanno cercato di farlo) contro l'economicismo del mondo. Di Clark Ashton Smith mette infatti in risalto il «coraggioso rifiuto di un artista d'un mondo di macchine e di registratori di cassa, di complessi freudiani e di test Binet-Simon, e che ha scelto reami d'intensa e iridescente bizzarria al di là dello spazio e del tempo, eppure veri come qualunque altra realtà oggettiva perché tali li hanno resi i sogni» (recensione al volume *Ebony and Crystal* di Smith); mentre del creatore di Conan il Cimmero dice: «Era più grande di qualunque politica del

profitto egli adottasse, perché anche quando faceva vistose concessioni a direttori guidati esclusivamente dal Dio denaro, da Mammona, e a critici della stessa risma, la sua innata forza e sincerità venivano sempre a galla, lasciando l'impronta della sua personalità su qualunque cosa scrivesse» (*Ricordo di Robert E. Howard*).

Infine, questa scelta di campo ha un effetto pratico: «Uno stile superficiale distrugge qualunque seria fantasia» (*Note su come scrivere racconti fantastici*), poiché sulle riviste popolari «non si racconta ciò che veramente si sente di dover raccontare, ma ciò che un pubblico incompetente e ignorante vuole ascoltare, e quindi ciò per cui gli editori commerciali sono disposti a pagare» (lettera a Catherine Moore del 1935).

6) *Preminenza della narrativa dello «stato d'animo» sull'azione pura, sia nel fantastico che nella fantascienza.*

Dunque, negli anni Trenta, Lovecraft era più che consapevole di che cosa fosse necessario perché la narrativa non-mimetica uscisse dal «ghetto»: da qui, come si è già ricordato, la sua aperta critica alla politica editoriale dei *pulps* (le riviste popolari a basso prezzo, cioè quelle su cui anch'egli si vedeva costretto a pubblicare, tipo «Weird Tales», «Amazing Stories» o «Astounding Stories»), i luoghi comuni, le artificiosità, la cattiva scrittura, i personaggi standardizzati di tanti autori del suo tempo anche famosi: «L'atmosfera, e non l'azione, è il grande *desideratum* della narrativa fantastica. Inoltre, il massimo cui una storia meravigliosa possa aspirare ad essere è un vivido ritratto di certi tipi di stati d'animo umani. Nel momento in cui cerca d'essere qualcos'altro diventa

dozzinale, puerile e affatto convincente» (*Note su come scrivere racconti fantastici*). E ancora giunge a dire: «Per essere *valida ed efficace*, una storia *weird* non deve affatto fondarsi sulla trama o gli eventi, ma deve cercare di evocare uno *stato d'animo* o un'*atmosfera*. Il suo obiettivo è semplicemente di essere *l'evocazione di uno stato d'animo*, e se riesce a bilanciare gli elementi dell'evocazione con sufficiente abilità, gli eventi della trama con cui ispirare tale stato d'animo perdono d'importanza» (lettera a Duane Rimel del 1935). Concetti del resto riaffermati anche per quanto riguarda la fantascienza: «L'*atmosfera*, non l'*azione*, è la cosa su cui lavorare nella storia meravigliosa», perché la storia deve considerarsi «come cristallizzazione di uno stato d'animo» e tenere «sempre presente in sommo grado un profondo, pervasivo senso di estraneità» (*Alcuni appunti sulla narrativa interplanetaria*).

Lo «stato d'animo», l'«atmosfera» sono allora per HPL il punto discriminante sia in senso assoluto, ma anche in senso relativo per stabilire la qualità dello stesso racconto «fantastico»: «L'*atmosfera* è la cosa più importante, perché il criterio ultimo di autenticità non è un intreccio ben collegato, ma la creazione di una determinata sensazione», al punto che «dobbiamo giudicare un racconto sovranaturale non in base all'intento dell'autore, o ai semplici meccanismi dell'intreccio, ma in base al livello emozionale che esso attinge nel suo punto meno terreno» (*L'orrore sovranaturale*).

Corollario di questa preminenza dell'*atmosfera* sull'*azione* è che è di certo superiore l'orrore suggerito che non quello apertamente e platealmente descritto: «Sono d'accordo con lei sul fatto che il modo migliore di descrivere l'orrore consista nel *sug-*

gerirlo. Il fondamento del vero orrore cosmico risiede nella *violazione dell'ordine naturale*, e le violazioni più sconvolgenti sono sempre le meno concrete e le più difficili da descrivere (...). Naturalmente anche nella vaghezza esistono gli *eccessi*, specialmente tra gli scrittori dilettanti che non sono realmente capaci di rendere la suggestione cosmica. Gli scrittori poco dotati ricorrono al vecchio trucco di definire l'orrore "troppo mostruoso per essere descritto", nascondendo in tal modo la loro incapacità a dipingere adeguatamente l'orrore in questione. Ma lo scrittore preparato e che conosce bene il suo mestiere sa che alludere all'orrore risulta spesso più convincente che descriverlo apertamente. Demarcare la differenza tra una descrizione concreta e una suggestione cosmica è impresa delicata» (lettera a Robert Howard del 1930).

7) *Preminenza del lettore «sensibile» sul lettore «sentimentale».*

Nella teoria lovecraftiana del fantastico e dell'orrore viene preso in considerazione anche il lettore, vale a dire l'altra parte in causa, in ciò precorrendo certe teorie letterarie psicanalitiche e strutturaliste. Ma il lettore che interessa – e piace – a Lovecraft ha caratteristiche assai simili agli scrittori come piacciono a lui, e che sono poi in fondo il suo riflesso come si è già notato a proposito di Dunsany: è infatti colui che possiede «un certo grado d'immaginazione e la capacità di distaccarsi dalla vita di tutti i giorni» (*L'orrore sovrannaturale*). Insomma, il ritratto di HPL. Peraltro, coloro che hanno queste caratteristiche e quindi apprezzano la narrativa fantastica non sono molti:

Relativamente pochi sono abbastanza svincolati dalle incombenze del tran-tran quotidiano da reagire a stimoli esterni ad esso, e i racconti di sentimenti e avvenimenti comuni, o di banali distorsioni emotive di tali sentimenti, occuperanno sempre il primo posto nei gusti dei più; a ragione, forse, perché naturalmente tali banali argomenti costituiscono la parte grande dell'esperienza umana. Ma le persone sensibili saranno sempre dalla nostra parte, e a volte un bizzarro spiraglio di fantasia si fa strada in un angolo oscuro persino della testa più dura; tanto che non c'è razionalismo, Riforma, o analisi freudiana che possa eliminare del tutto il brivido provocato da un bisbiglio nell'angolo del focolare o in un bosco solitario.

L'ORRORE SOVRANNATURALE

In altri termini, la particolare sensibilità nei confronti del fantastico è da privilegiare al più ovvio sentimentalismo che nasce dalla lettura di opere realistiche/naturalistiche che vanno per la maggiore (ieri come oggi). In tal modo si completa il circuito autore/lettore, accomunati e resi quasi complici dalla loro propensione per la narrativa non-mimetica e il rifiuto delle «incombenze del tran-tran quotidiano» intese come misura della vita.

Effettuando simili scelte e adottando tali priorità, Lovecraft si pone come un vero e proprio precursore del punto di vista che oggi hanno i critici e gli scrittori «di genere» più consapevoli e aggiornati. Già negli anni Venti e Trenta del secolo scorso il Maestro di Providence aveva nei confronti della letteratura che possiamo definire complessivamente

«non-mimetica» (che non si mimetizza con e non mima la Realtà) quello stesso atteggiamento assunto nei seguenti anni Settanta e Ottanta da tutti coloro che intendevano elevarla di tono e farla uscire ad ogni costo dal «ghetto» in cui l'aveva rinchiusa il *mainstream* e in parte si era autocollocata come per difendersi dalle accuse e dagli attacchi della critica togata. Per ottenere questo risultato sul piano critico HPL segue due vie, «riscoperte» e riproposte soltanto negli anni Settanta in Europa, anzi in Italia: l'origine primigenia di quel sentimento innato nei confronti del mistero e dell'ignoto, che fa da controparte alla narrativa di orrore sovrannaturale, e il fatto che, dopo le origini, esso si trasmette, come scrive nell'*incipit* teorico del suo saggio, nelle «tradizioni popolari»:

Il terrore cosmico figura come componente del folklore primevo di tutte le razze, e si è cristallizzato nelle ballate, cronache e sacre scritture più arcaiche [...]; tracce di questa paura sovrannaturale sono presenti nella letteratura classica, e ci sono prove di una sua accentuazione più grande in una letteratura di ballate popolari che si sviluppò parallelamente alla corrente classica.

Lovecraft non usa il termine specifico di *mito*, ma siamo lì, mito che si degrada e si diluisce col trascorrere del tempo nelle epopee, nelle saghe, nel folklore e nelle fiabe, pur mantenendo il suo nucleo essenziale: una teoria nata nell'ambito della storia delle religioni e quindi applicata alla letteratura. Anche perché, proprio come il mito, questo sentimento primordiale di paura ha due volti, due aspetti simili e contrari, ma tali da formare una unità, proprio come la stessa

narrativa lovecraftiana: «Se a questa sensazione di paura e malvagità», spiega sempre nel suo saggio, «si aggiunge poi l'inevitabile fascino del meraviglioso e della curiosità, ne scaturisce un composito insieme di intense emozioni e sollecitazioni fantastiche che dureranno quanto la stessa razza umana». Perfetto: terrore e meraviglia sono da un lato esattamente le sensazioni che provoca l'irrompere del Mito (e del Sacro, come teorizzò Rudolf Otto nel 1917) nella realtà; dall'altro, i due filoni inestricabili della poetica e dell'opera del nostro autore. Certo, non è precisamente il senso che al mito davano i grandi autori tradizionalisti degli anni Trenta, né quello che avrebbero dato i grandi mitologi del dopoguerra, ma si deve riconoscere allo scrittore di Providence un'altra delle sue incredibili intuizioni (incredibili per la cultura del suo Paese): sin d'allora accreditava dunque alla letteratura dell'Immaginario origini antichissime e, se vogliamo, «nobili», ben al di là di quanto appariva sulle riviste popolari dell'epoca, i *pulps*, e di quanto pensavano i suoi lettori e i suoi stessi autori.

Come tanti in seguito (e tra essi addirittura J.L. Borges), Lovecraft teorizza, inoltre, la supremazia del fantastico e della narrativa fantastica sul realistico e la narrativa neo-realistica, la sua capacità – per di più – di riuscire a comprendere assai meglio quel che ci circonda e di meglio descriverlo tramite i suoi parametri ideali. Al pari di tanti scrittori specializzati, soprattutto degli anni Settanta, Lovecraft proclamava lo svincolarsi dai *cliché* e dalle convenzioni stilistiche e contenutistiche imposte dal mercato delle riviste popolari, dalle richieste di lettori ingenui e di bocca buona, dalla tirannia dei pagamenti tanto a parola (e quindi dalla necessità di scrivere testi sempre più

lunghi anche se insulsi), dai luoghi comuni che paragonavano il fantastico e il meraviglioso a storie puerili e quindi lo volevano sempre e comunque puerile.

Lovecraft, però, ha indicato anche che il valore di una narrazione di «orrore sovranaturale» sta soprattutto nel modo in cui esso è scritto, nello stile, tanto è vero che conclude il suo saggio – appunto *L'orrore sovranaturale nella letteratura* – affermando: «Qualunque capolavoro universale del domani costruito su fantasmi e terrore dovrà il suo riconoscimento più alla suprema maestria che all'argomento trattato». Un esempio è Stephen King, lo scrittore americano che pone proprio Lovecraft come suo maestro e ispiratore, il quale – ovviamente nei romanzi e racconti migliori che sono peraltro la maggioranza nella sua ormai vastissima produzione – è riuscito a far accettare il genere dell'«orrore sovranaturale» sia ad un diffuso pubblico internazionale, sia alla critica più sofisticata, rinverdendo stereotipi ormai considerati obsoleti (fantasma, lupo mannaro, vampiro, resurgente, ecc.), sia orrori più «lovecraftiani». E questo grazie alla sua «maestria» stilistica e inventiva.

Ma Lovecraft è anticipatore anche del modo in cui oggi finalmente s'intende il fantastico: come un'alternativa al Reale, come l'altra faccia del quotidiano, come lo scardinarsi delle sue coordinate ad opera di un elemento estraneo. Lo teorizzò per primo il francese Roger Caillois nel 1958 e poi nel 1962, ma sostanzialmente lo aveva anticipato HPL trent'anni prima e più. «Ciò che caratterizza l'orribile è l'innaturale», scriveva già nel 1921 (*In difesa di Dagon*, I), vale a dire l'intrusione di un elemento estraneo alla natura e che ne sconvolge le regole. Confermava: «Il

mio piacere è la meraviglia, l'inesplorato, l'inaspettato...» (*In difesa di Dagon*, II). Nella prima edizione (1927) de *L'orrore sovranaturale nella letteratura* si riferiva, con parole divenute famose, alla «maligna e innaturale sospensione o sconfitta delle immutabili leggi di Natura» che costituisce «la più terribile concezione del cervello umano». Nella sua lettera a Robert Howard del 1930 spiegava ancora che «il fondamento del vero orrore cosmico risiede nella *violazione dell'ordine naturale*». Nel 1934 indicava questi criteri per scrivere un buon racconto di *science fiction*: «Non bisogna dimenticare che qualunque violazione delle leggi naturali conosciute è di per se stessa un qualcosa di molto più terribile di qualunque altro avvenimento o emozione che possa concernere un essere umano». E poi: «Su tutto dovrebbe giganteggiare la totale, oltraggiosa mostruosità del fatto che, nel racconto, viola le leggi della natura» (*Alcuni appunti sulla narrativa interplanetaria*). E nel 1936, pochi mesi prima di morire, riaffermava la sua concezione nel riassunto, poi rimasto inedito, dei primi capitoli de *L'orrore sovranaturale*: «Deve esserci un'allusione, espressa con accenti gravi e sinistri appropriati all'argomento, a quella terrificante nozione della mente umana – una maligna e particolare sospensione o sconfitta di quelle stabili leggi di natura che costituiscono la nostra unica difesa contro gli assalti del caos e dei demoni dello spazio insondato».

C'è tutto Caillois e niente Todorov in queste affermazioni. C'è – ed è evidente – quella «irruzione dell'inammissibile» che «scompiglia la solidità del mondo reale», di cui parla il primo nel saggio *Dalla fiaba alla fantascienza*; non c'è affatto «quella esitazione interpretativa del lettore» di fronte alla descrizione

ne di un dato avvenimento, di cui parla il secondo ne *La letteratura fantastica* (1970). Sono questi i momenti in cui, secondo i due autori francesi, «nasce» il fantastico. Lovecraft anticipa i concetti-base di Caillois, e così possiamo per fortuna lasciar cadere nell'oblio l'ambiguità di Todorov – anche se la possibile scelta del lettore fra «naturale» e «sovranaturale» può farvi pensare (cfr. *In difesa di Dagon*, II). Certo, anche HPL tiene presente il lettore, ma in maniera assai diversa da Todorov: la qualità di un vero racconto del sovrannaturale si riscontra se esso suscita o no in lui «una profonda sensazione di paura e di contatto con sfere o poteri sconosciuti; un indefinibile atteggiamento di timoroso ascolto, come per il battito di ali nere o il raspare di forme ed entità estranee all'estremo confine dell'universo conosciuto» (*L'orrore sovranaturale*) come già ricordato. Anche nella teorizzazione del fantastico – come quando dove perché – il Maestro di Providence è stato un precursore.

Dal generale al particolare. In anticipo sui nostri tempi Lovecraft ha inquadrato storicamente e criticamente la quasi totalità degli scrittori dell'orrore e del sovrannaturale che soltanto da pochissimo sono stati riscoperti non soltanto in Italia ma negli stessi Paesi anglosassoni a partire dagli anni Settanta del Novecento dopo l'affermazione di Tolkien negli Stati Uniti e la nascita di una editoria e di una giovane critica più attenti al genere. È stato il primo a dare un'interpretazione profonda e simbolica di Poe (si pensi all'analisi della *Caduta di casa Usher*); è stato il primo a mettere nel dovuto risalto quelli che tuttora possono essere considerati i «maestri contemporanei» (Blackwood, Machen, M.R. James e Lord Dunsany, anche se quest'ultimo purtroppo ancora

poco noto e poco apprezzato da noi); è stato il primo a rendersi conto di quali fra i colleghi a lui contemporanei frequentatori dei *pulps* avessero quel tocco di genio per cui meritavano uno specifico esame; è stato il primo – salvo errori – a includere nella sua disamina della letteratura orrorifica anche scrittori non anglo-americani (francesi, tedeschi), con il limite della traduzione in inglese delle loro opere.

È quindi un po' ingenerosa e totalmente fuori bersaglio la critica che gli rivolge Malcolm Skey (scomparso tragicamente a Torino nel settembre del 1998 a 54 anni) in una ultima edizione autonoma de *L'orrore sovranaturale nella letteratura* (Theoria, 1992), là dove si «stupisce» per il «silenzio totale» portato da Lovecraft nei confronti di scrittori di lingua francese come Jean Ray e di lingua spagnola come Horacio Quiroga e Macedonio Fernandez... Se noi stessi (meglio: la nostra cultura), quasi ottant'anni dopo, li conosciamo ancora pochissimo, come si può pretendere che ne avesse il minimo sentore negli anni Venti e Trenta un americano di Providence? Erano stati forse pubblicati negli *States*? Ovviamente no, a parte quattro racconti di Jean Ray tradotti su «Weird Tales» nel 1934-1935, ma con lo pseudonimo di John Flanders! Viceversa, che Lovecraft fosse attento alle novità editoriali anche straniere nel suo Paese e pronto a cogliere nuovi spunti d'interesse lo dimostrano le successive aggiunte man mano fatte al suo saggio dall'epoca della prima stesura (1925-1927).

La posizione, in fondo un po' snobistica, di Skey – peraltro un esperto preparato e autorevole che operava nell'editoria italiana curando anche numerosissime antologie sul tema di alto livello – è come

una spia dell'atteggiamento complessivo che i nostri critici e storici della letteratura, anche se versati nel «fantastico» in senso lato, hanno di solito manifestato nei confronti del Lovecraft teorico dell'orrore, pur esprimendo, almeno in questi ultimi anni, apprezzamento per il Lovecraft narratore: non parlo dei suoi interventi sparsi, praticamente ignoti e ignorati, ma nemmeno il *Supernatural Horror*, che pure ha avuto diverse versioni, anche se non sempre all'altezza, è stato quasi mai, diciamo pure mai, preso in considerazione ed esaminato con la dovuta cura e attenzione. Eppure – ho cercato di dimostrarlo con riferimenti precisi – anche in ambito critico Lovecraft è da considerarsi un Maestro: ha precorso i tempi, ha gettato semi interpretativi, ha soprattutto affrontato un argomento fondamentale, cardine per gli appassionati di letteratura dell'Immaginario, siano essi «esperti» che semplici lettori: ne ha dimostrato la dignità delle origini culturali; con una conseguenza altrettanto importante: il valore intrinseco all'interno della cultura contemporanea (sua e nostra), in fondo, che cosa sono ottant'anni o giù di lì?

La paura e la meraviglia, l'orrore e lo stupore la fanno ancora da padroni nel primo decennio del nuovo millennio, semplicemente perché l'ignoto non è stato ancora completamente svelato: anzi, lo spostarsi in avanti delle cosiddette «frontiere della scienza» non ne riduce affatto la portata, e con sbalordimento e angoscia degli «scienziati» ne rivela sempre più inattesi aspetti, tanto che i più coscienti e umili di essi ammettono, come il filosofo greco secoli fa, di «sapere di non sapere». Anche questo il nostro autore aveva previsto quando nella conclusione de *L'orrore sovranaturale* ricorda che – siamo

negli anni Trenta del Novecento – ormai questo genere letterario si era affermato, ed era accettato, per una serie di ragioni: «la marea montante di noioso realismo» che lo osteggiava, e «una ondata parallela di dilagante misticismo» quale reazione alle «scoperte del materialismo» (cioè, la scienza). Come detto, è quanto si verifica ancora oggi, negli anni Duemila. Le cose non sono molto cambiate (o ciclicamente si ripresentano uguali) tra un millennio e l'altro...

Howard Phillips Lovecraft fu il teorico di tutto ciò. Forse anche l'inconsapevole profeta.

Il presente volume, quindi, rende finalmente accessibile anche nella nostra lingua questo aspetto della sua personalità, che, come si constaterà dopo la lettura completa e coordinata di questi testi, non è certo minore, anzi decisamente maggiore. C'è da aggiungere che la loro traduzione è stata affidata a uno dei pochi, veri e disinteressati esperti dello scrittore americano esistenti nel nostro Paese: Claudio De Nardi, al quale si devono le numerose note d'integrazione biografica e bibliografica ai testi – indicate con N.d.T. – nonché la dettagliata introduzione a *L'orrore sovranaturale*. Gli si è affiancato in questa nuova edizione un altro giovane esperto, tra i migliori traduttori oggi di Lovecraft: Massimo Berruti al quale si deve la resa in italiano di *Trame di racconti fantastici* e i brani delle *Lettere sull'Immaginario* e relative note, anche qui indicate con N.d.T. All'amico Sebastiano Fusco devo invece la segnalazione e la ricostruzione del successivo evolversi de *Le mie storie dell'orrore preferite*.

Gli scritti lovecraftiani che seguono vengono

presentati in ordine cronologico di redazione: la loro «storia editoriale» e le fonti sono in una elencazione conclusiva dovuta alla pazienza certosina di S.T. Joshi cui sono state aggiunti i materiali di questa nuova edizione. Al critico americano si deve ovviamente l'edizione originale dei testi qui riuniti, controllata, come è stato per tutta la narrativa lovecraftiana, sui dattiloscritti o sulle edizioni a stampa più antiche. Di particolare pregio, è doveroso sottolineare, la cura di *In difesa di Dagon*. Le note di Joshi sono indicate con S.T.J.

Un ringraziamento personale a Sebastiano Fusco per l'aiuto nella preparazione di questa edizione, ed a Massimo Berruti per l'eccezionale disponibilità e per i consigli.