

Antonio Dall'Igna

Abisso e verticalità in William Hope Hodgson

ABSTRACT: *The present essay examines William Hope Hodgson's narrative production in connection with Giordano Bruno and Georges Bataille. His work problematizes the concept of abyss – the locus of the undifferentiated and chaos – and the ensuing forces, which manifest both in the cosmos and, constantly, in human existence. What is more, William Hope Hodgson's writing raises a reflection on nature and the functions of 'vertical forms', namely those constructions and artifices – among which is human form itself – which humankind employs to sound out, restrain, and translate the dark side of reality, which exists at once within and without the world and its inhabitants. As far as the explorations of the abyss and chaos are concerned, special attention is conferred to the difference between the *The Night Land* and the other novels written by Hope Hodgson.*

KEYWORDS: *Giordano Bruno, Georges Bataille, sea, water, chaos.*

1. Introduzione

L'abisso è tema ricorrente nella produzione narrativa di William Hope Hodgson. Nell'opera dell'autore britannico esso è considerato come il luogo dell'indifferenziato e del caos, come il principio che minaccia, con la sua straripante influenza, la distruzione delle forme viventi e delle costruzioni umane, oppure alla stregua di un fondo originario da cui le forme formate (naturali o artificiali) traggono forza e animazione. Nel primo caso, all'abisso si oppone, cercando di erigere un argine alla dissoluzione, la verticalità dell'uomo e delle sue creazioni; nel secondo caso, invece, è proprio la verticalità a tradurre la forza tellurica dell'abisso.

Tra i riferimenti filosofici a cui è possibile rivolgersi al fine di analizzare questi aspetti della produzione di Hodgson vi è il pensiero di Giordano Bruno, e in particolare la *Lampas triginta statuarum*, opera in cui si può ravvisare una struttura metafisica simile a quella menzionata. Le forme formate si stagliano sullo sfondo – e nel fondo – del vuoto primordiale e infinito del Caos, il primo degli “infigurabili” inferiori della *Lampas*, luogo che contiene gli enti tutti e che, nelle sue articolazioni successive e nell'incontro con i principi della luce e della pienezza, pone in essere e costituisce il regno dei contrari e del divenire, attestando ovunque la sua presenza

e disseminando inevitabilmente i suoi poteri. Il Caos, tuttavia, soprattutto nella sua espressione successiva dell'Orco, il secondo momento dell'originarsi degli infigurabili inferiori – “una sorta di voragine vasta e infinita, che unisce agli attributi del vuoto il fatto di poter concepire tutto, desiderare tutto e attrarre tutto”¹ –, agisce anche da richiamo atto a sospingere gli esseri verso la definitiva *restitutio in nihil*; esseri che, attraverso la pervicacia della forma, cercano tenacemente di resistere alla tensione dissolutiva impartita loro dal “magma primordiale, che ingloba e sopravanza ogni determinazione”². Il caos, “il ‘primo principio’ è al di là delle coppie oppostive (ordine-disordine, forma-informe), ma è il ‘luogo’ stesso ove esse potranno articolarsi, lo spazio aperto all’opposizione dei contrari, ma anche [...] al gioco della loro reversibilità. La diversità, fondamento della forma, si incide così su un fondo, su un ‘subiectum’ che è l’indifferenza stessa, l’unità illimitata, la privazione dell’ordine, e, dunque: il caos”³.

2. Il mare, l’acqua, l’abisso

Nel romanzo *La casa sull’abisso* Hodgson descrive una dimora isolata e posta sull’orlo di “un baratro enorme, dalle cui profondità pareva venire il rombo, insieme al getto continuo di spumeggiante vapore”⁴. I personaggi, che rinvergono il manoscritto della storia della casa e del suo abitante – manoscritto che costituisce il romanzo – nei pressi di ciò che rimane dell’edificio, notano che la casa “non sorgeva sul ciglio del baratro, ma all’estremità di un enorme sperone di roccia che usciva a sbalzo sull’abisso per una cinquantina di metri. In effetti, il rudere era praticamente sospeso nel vuoto”⁵. La voragine è descritta come un pozzo, un passaggio che mette in comunicazione il mondo diurno degli uomini con una dimensione nascosta e sotterranea: “l’abisso aveva tutta l’aria di un gigantesco pozzo o voragine che scendesse diritto nelle viscere della terra”⁶. Ai personaggi si concede, quasi come fiore sbocciato tra le rovine, un libro “spiegazzato e malconco”⁷,

1 G. Bruno, *Lampas triginta statuarum* (1587), comma 22, in Idem, *Opere magiche*, a cura di S. Bassi, E. Scapparone e N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2000, 2003², pp. 958-959.

2 S. Mancini, *La sfera infinita. Identità e differenza nel pensiero di Giordano Bruno*, Milano, Mimesis, 2000, p. 208.

3 A. Noferi, *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il Neo-classicismo, Leopardi, l’Informale*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 75. Per una fine interpretazione degli infigurabili inferiori della *Lampas triginta statuarum*, cfr. S. Mancini, *op. cit.*, pp. 203-221.

4 W. H. Hodgson, *The House on the Borderland*, London, Chapman and Hall, 1908; tr. it. di G. Pilo, *La casa sull’abisso*, Roma, Newton Compton, 2003, p. 32.

5 Ivi, p. 33.

6 Ivi, p. 34. Cfr. G. Bruno, *Lampas trig. stat.*, comma 23, cit., pp. 960-961, in merito al secondo infigurabile della triade inferiore (Orco o Abisso): “attraverso il pozzo delle Belidi è indicata la sua brama senza limiti: per quanto abbondante, l’acqua riversata in essa continuamente scorre via, come zampillando da un vaso forato, e dunque non contribuisce affatto a riempire la voragine, né la avvicina alla pienezza”.

7 W. H. Hodgson, *La casa sull’abisso*, cit., p. 34.

aperto il quale ai lettori si offre il varco verso un altro abisso, quello del racconto, quello della letteratura⁸.

Nel manoscritto la casa sopra l'abisso presenta una pianta circolare e un notevole sviluppo in verticale: "ma ciò che più mi colpisce, in essa, non è tanto la sua antichità quanto l'originalità della struttura, che è bizzarra e fantastica in sommo grado. Torrette, guglie e pinnacoli, simili, nel profilo, a guizzi di fiamme, predominano ovunque, e l'edificio è impostato su una pianta circolare"⁹. L'architettura della casa ne svela la funzione all'interno dell'economia delle forze che vengono richiamate e poste in gioco nel romanzo. La base della casa è circolare, come il pozzo abissale sul quale sorge, e lo sviluppo verso l'alto evidenzia la dimensione verticale, configurando così l'edificio con una forma che traduce l'abisso, prolungandolo verso l'alto, e che, nel contempo, ne contiene la minaccia, opponendosi ad essa come una barriera¹⁰.

Dall'immenso pozzo, che mette in comunicazione la salda terra degli uomini con le mobili acque sotterranee, giungono creature mostruose¹¹, esseri ibridi tra l'uomo e il suino che minacciano gli abitanti della casa. Per difendersi dagli assalti dei mostri, il protagonista, oltre a controllare le vie di accesso all'edificio, guadagna una posizione elevata, dalla quale poter contrastare con il fuoco delle armi le azioni dei nemici: "scelsi un fucile pesante, un'arma vecchia e sicura, mi fornii di munizioni e salii su una delle torrette che coronano l'edificio"¹². Si tratta di una significativa figurazione dell'altezza e della verticalità, poste di contro alle profondità dell'abisso, e dell'opposizione tra la forza del fuoco e i poteri dell'acqua.

Nell'atto di ispezionare la casa il protagonista scende nei sotterranei, visitando i meandri della regione ctonia e notturna dell'essere. "Ricordavo molto vagamente la topografia del sotterraneo. [...] le mie impressioni erano molto vaghe: vi prevaleva un senso di freddo, di buio e di ombre. [...] mi dicevo che era davvero curioso che io conoscessi così poco la mia casa"¹³. Il viaggio attraverso le oscure 'segrete'

8 "La letteratura è comunicazione. La comunicazione esige lealtà. La morale rigorosa è data, in questa prospettiva, partendo da certe complicità nella conoscenza del Male, sulle quali si fonda la comunicazione intensa" (G. Bataille, *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, 1957; tr. it. di A. Zanzotto, *La letteratura e il male*, Milano, SE, 1987, 2006², p. 11). Cfr. anche D. Ghezzi, *Dei padri fondatori. La fantascienza dalle origini al 1926*, Bologna, Elara, 2009, p. 160: "[...] il resoconto in tempo reale della catastrofe, dell'insinuarsi del male dalle profondità intradimensionali dà immediatezza al racconto, trasformando il manoscritto in una testimonianza grondante sangue. Questo tipo di conclusione sarà utilizzato più di una volta da Lovecraft".

9 W. H. Hodgson, *La casa sull'abisso*, cit., pp. 37-38.

10 "Una casa solitaria e funesta nell'Irlanda, che costituisce il fulcro di terribili forze di altri mondi e sopporta l'assedio di blasfeme, ibride anomalie provenienti da nascosti abissi sotterranei" (H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, 1927; tr. it. di A. Carrer, *L'orrore soprannaturale nella letteratura*, Carnago, Sugarco, 1994, p. 99); "la casa è al tempo stesso il tramite e l'unica difesa contro gli orrori che vi interagiscono" (G. Pilo, *Gli abissi di Hodgson*, in W. H. Hodgson, *La casa sull'abisso*, cit., p. 15).

11 Cfr. G. de Turris, *L'assedio e il viaggio*, in W. H. Hodgson, *La casa sull'abisso e altre storie del terrore*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 260-261.

12 W. H. Hodgson, *La casa sull'abisso*, cit., p. 61.

13 Ivi, p. 74.

dell'edificio culmina nella scoperta di una botola di quercia¹⁴, “una grossa botola annerita dal tempo”¹⁵. Aperta quest'ultima e illuminato il passaggio con la luce di una candela, “non si vedevano gradini, né il segno che ve ne fossero mai stati. Nulla: soltanto vuota tenebra. Sembrava un abisso senza fondo e senza pareti”¹⁶. Successivamente, il protagonista scopre che “il grande sotterraneo era collegato al pozzo attraverso la botola, che si apriva, ora, esattamente al di sopra della vertiginosa cascata”¹⁷. La botola è una perfetta rappresentazione della soglia che separa e unisce nel contempo i due mondi, quello delle forme dell'uomo e quello dell'informe abisso: diaframma che divide, elemento di separazione che resiste alla pressione delle forze infere straripanti dall'abisso, ma anche passaggio, tramite, ‘luogo’ liminale di conduzione delle stesse istanze.

Come preannunciato, l'elemento più vicino all'abisso è l'acqua, elemento dominante nella produzione di Hodgson dedicata al mare. L'autore sperimentò per molti anni della sua giovinezza il duro lavoro a bordo delle navi e maturò una conoscenza profonda della vita in mare, dei pericoli e delle suggestioni ad essa legati¹⁸. Un passo de *Il Jarvee infestato*, un racconto del ciclo di Carnacki, restituisce icasticamente l'immagine negativa del mare: “il mare era diventato simbolo della desolazione e della sconfinatezza, al punto che alla fine sembrava che non esistesse più alcuna terra sconosciuta, ma solo un immenso oceano che si estendeva in ogni direzione. Di notte le tempeste assumevano una violenza inaudita e qualche volta era come se gli alberi stessero per essere strappati via dal vascello”¹⁹. Il paesaggio marino è legato alle forze dell'abisso a tal punto da rappresentarne la manifestazione visibile, il velo esteriore che è in grado di esprimere l'infigurabilità della voragine all'interno del mondo degli uomini. Nel passo citato si possono notare le due principali funzioni dell'abisso che il mare provvede a tradurre: la tendenza ad assorbire e a livellare, rappresentata dalla monotonia e dalla piattezza, e la forza corrosiva e dirompente, che si manifesta nelle tempeste e nei marosi, entrambe rivolte contro le forme umane, al fine di distruggerle e assimilarle.

Tornando a Bruno, i tre infigurabili inferiori della sua *Lampas* rappresentano, in una stratificazione ‘successiva’, il passaggio dalla quiete del vuoto alla corrosività

14 Cfr. G. de Turrís, *op. cit.*, p. 258: “la quercia è il simbolo della forza e della durata”.

15 W. H. Hodgson, *La casa sull'abisso*, cit., p. 75.

16 *Ibidem*.

17 Ivi, p. 95.

18 “[...] aveva passato otto anni in mare, e la maggior parte delle sue storie, lunghe o brevi che fossero, riportavano sulla carta in maniera superlativa l'intima conoscenza della vita e delle abitudini marinesche. Malgrado la sua ossessione per le ambientazioni marine, gli oceani non si riflettevano nella sua opera come qualcosa di meraviglioso o maestoso, al contrario, il mare veniva descritto come un'ulcera ripugnante dalle cui oscure profondità poteva emergere ogni sorta di creatura immonda minacciante l'anima e il corpo” (S. Moskowitz, *La storia della fantascienza nelle riviste popolari (1891-1911)*, in *Il futuro era già cominciato*, a cura di S. Moskowitz, Milano, Mondadori, 1990 (ed. or. 1968), pp. 50-51).

19 W. H. Hodgson, *The Haunted Jarvee*, 1929 (postumo); tr. it. di G. Scalessa, *Il Jarvee infestato*, in Idem, *Carnacki. L'indagatore dell'occulto*, San Cesario di Lecce, Manni, 2013, p. 187.

dell'abisso; essi mettono in scena la realtà, silenziosa e cava ma sorgiva e divorante, del principio inferiore su cui si ergono le forme formate:

il Caos non si muove, e di conseguenza non ha nemmeno un luogo in cui giacere in quiete (non ammette infatti né moto né quiete, né lo si può definire senza movimento); allo stesso modo, l'Orco si limita ad indicare la quiete: non vuole infatti (né può volere) che il proprio desiderio si dissolva per causa sua. La notte insegue invece la quiete e il bene: poiché incorre sempre in realtà particolari, si avvicina quasi con sdegno, e procedendo successivamente per ogni sua singola parte, cerca quel tutto che simultaneamente non può afferrare in ogni sua parte. E pertanto l'Orco indica quella quiete che la Notte insegue²⁰.

Nel racconto *Il mare* il delirio del protagonista conduce all'identificazione del mare con una forza elementare che, ormai, ha preso il sopravvento persino sul proprio creatore, soverchiandolo e sostituendovisi:

oh Dio, esisti davvero? Puoi fermarti lassù e guardare tranquillamente ciò che ho visto proprio ora? No! Tu non sei Dio! Tu sei debole, e più piccolo di questa fetida cosa che hai creato durante la tua gagliarda giovinezza. Dio! È ciò che mi circonda adesso. E io sono uno dei suoi figli. [...] Io nego Dio perché c'è qualcosa più forte di lui. Il mio Dio è qui, vicino a me, attorno a me, e sarà anche sopra di me. Tu sai ciò che significa: è senza pietà. Il mare è ora l'unico Dio che esiste!²¹

In un mondo retto dalla onnipervasività del caos, dell'abisso, dell'acqua, vi è spazio per Dio, per un essere supremo esterno al dominio del mare e al destino di morte e dissoluzione che questo porta con sé, soltanto in un momento di ravvedimento prima della catastrofe; tuttavia, si tratta di un'entità lontana, alla quale si può volgere solo una preghiera o un'invocazione presto sopraffatta dal fragore dell'acqua e dalla virulenza delle creature mostruose che la abitano: "ho pregato. [...] Che cosa stavo dicendo? Non riesco a ricordarlo. Era qualcosa... qualcosa che aveva a che fare con Dio. Io... io credo di essere stato blasfemo. Cerca di perdonarmi. Tu sai, mio Dio, che non ero in me. Tu sai che sono molto debole. Ma, quando il momento arriverà, sii mi vicino! Io ho peccato, ma tu sei misericordioso"²².

L'abisso che si manifesta attraverso l'acqua, affacciandosi e rovesciandosi con violenza distruttiva e livellatrice sul mondo degli uomini, non trova espressione soltanto nell'ambiente marino; anche un modesto accumulo di acqua, come quello costituito da un serbatoio, è capace di veicolare il caos dell'abisso attraverso la figura di un essere mostruoso che vive all'interno della cisterna: è questo il tema del racconto *La bestia orribile*²³. Ciò dimostra che la profondità dell'abisso e la sua manifestazione marina non sono relegate da Hodgson in un mondo altro, lontano

20 G. Bruno, *Lampas trig. stat.*, comma 26, cit., pp. 964-965.

21 W. H. Hodgson, *Out of the Storm*, 1909; tr. it. di G. Pilo, *Il mare*, in Idem, *L'orrore del mare*, Roma, Newton Compton, 1993, p. 40.

22 Ivi, p. 41.

23 W. H. Hodgson, *Terror of the Water-Tank*, 1907; tr. it. di G. Pilo, *La bestia orribile*, in Idem, *L'orrore del mare*, cit., pp. 43-58.

dal consorzio umano e visitato soltanto da qualche temerario che va per mare o che abita luoghi posti *in limine*, bensì esse sono presenti ovunque, in quanto costituiscono l'altra faccia della realtà integrale²⁴; ogni uomo ne è minacciato perché, in definitiva, ogni essere umano alberga dentro di sé una parte in ombra che è fatta della stessa sostanza caotica e magmatica dell'abisso. Per Georges Bataille, altro riferimento filosofico che è possibile qui utilizzare, "l'uomo integrale è solo un essere in cui si annulla la trascendenza, da cui niente è più separato"²⁵; un essere che, attraverso il sacrificio, acconsente al fluire dell'abisso nella propria interiorità, alla comunicazione totale che solo l'immanenza, significata dal mare, è in grado di donare: "il sentimento di immanenza che ho [...] è il segno che indica il mio posto nel mondo: quello di un'onda in mezzo alle acque"²⁶.

Il romanzo *Naufragio nell'ignoto*²⁷ è una celebrazione dell'azione umana, dell'eroismo che l'uomo oppone al caos degli abissi, qui rappresentato da una superficie marina, infestata dalle alghe, in cui le navi si arenano invischiandosi mortalmente, da enormi mostri marini muniti di pericolosi tentacoli che si avvluppano alle imbarcazioni al modo di una propaggine attiva e corrosiva del caos, e da furiose tempeste che percuotono incessantemente i marinai e le loro barche. La verticalità è magistralmente rappresentata dagli alberi della nave: quando essi cedono, cadono o sono distrutti, quando il vascello viene disalberato, allora a prevalere sono i poteri dell'ignoto abisso; invece, quando gli alberi resistono o vengono ripristinati, allora sono le forze umane a perdurare e a porre un argine all'oscurità montante. Ogni albero eretto è spazio sottratto all'abisso. È superfluo ricordare che, quando l'imbarcazione su cui viaggia il protagonista incontra un cimitero di navi o un veliero intrappolato dalle alghe e sorvegliato da esseri mostruosi, il viandante si trova al cospetto di imbarcazioni disalberate, prive di verticalità alla stregua di entità in cui ogni resistenza della forma è caduta, figure che hanno consentito esizialmente alle potenze dell'abisso, diventando inermi e spettrali relitti. All'interno del romanzo, nell'ottica della dialettica resistenza-conduzione che innerva la verticalità, risulta significativa la funzione del cavo che i marinai tendono tra la loro postazione elevata sulla terraferma e un veliero prigioniero da anni in una insenatura infestata da alghe, piovre giganti e altre creature malvagie. Il cavo riesce a mettere in comunicazione i marinai con gli abitanti della nave e contribuisce a disincagliare l'imbarcazione prigioniera, ma,

24 Cfr. la categoria del "reale integrativo" in G. de Turris – S. Fusco, *Lovecraft*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 22.

25 G. Bataille, *Sur Nietzsche*, Paris, Gallimard, 1973 (ed. or. 1945); tr. it. di A. Zanzotto, *Su Nietzsche*, Milano, SE, 1994, 2006², p. 26. Risulterebbe assai utile produrre un confronto tra il concetto di abisso che è alla base dell'opera narrativa di W. H. Hodgson e il medesimo concetto che è possibile rinvenire all'interno dell'opera filosofica di F. W. Nietzsche; tuttavia, un tale confronto esula dal presente scritto e potrà essere oggetto di una futura indagine.

26 Ivi, p. 185.

27 W. H. Hodgson, *The Boats of the "Glen Carrig"*, London, Chapman and Hall, 1907; tr. it. di A. Quadraroli, *Naufragio nell'ignoto*, Milano, Magenes, 2011. Si veda anche il racconto *The Finding of the Graiken*, 1913; tr. it. di G. Pilo, *Il Mar dei Sargassi*, in W. H. Hodgson, *L'orrore del mare*, cit., pp. 77-97.

nello stesso tempo, diventa un mezzo per la risalita degli esseri deformi che fuoriescono dalle profondità del mondo marino.

Nel romanzo *I pirati fantasma* la nave su cui viaggiano i personaggi è descritta da Hodgson come una soglia, uno spazio che, da un lato, separa gli uomini dal mare e dai suoi pericoli, e che, dall'altro, attrae mostri e spettri, rivelandosi un ottimo campo di espressione per le forze dell'altrove:

la mia idea è che questa nave sia aperta agli attacchi di quelle cose. [...] Perché credo che questa nave sia aperta, come ti ho già detto, esposta, indifesa, o come preferisci definirla. Ritengo che tutte le cose del mondo materiale siano separate da quelle del mondo immateriale, ma in alcuni casi la barriera può essere abbattuta. Questo deve essere il caso di questa nave. E, se è così, essa è scoperta agli attacchi degli esseri che appartengono a qualche altro stato dell'esistenza²⁸.

L'uomo, comunemente, non si accorge dell'altro mondo, ma, posto in particolari incroci di spazio e di tempo, gettato in peculiari esperienze che lo avvicinano alla soglia o che lo pongono in essa, è in grado di percepire gli scambi, *spesso osmotici*, tra i due piani del reale: “se vivessimo in quello che chiamerei un ambiente sano, non potremmo né vederli né sentirli. E la stessa cosa sarebbe per loro. Ma quanto più viviamo in un ambiente come *questo*, tanto più essi diventano per *noi reali* e veri. [...] tanto più diveniamo capaci di comprendere la loro forma di realtà”²⁹. Un'immagine significativa si presenta quando l'ombra di una nave fantasma giunge dal mare – “emergeva dalle immensità inesplorate che erano al di sotto della nostra chiglia”³⁰ – e diventa l'ombra della nave su cui viaggiano i personaggi, aderendo alla forma costruita dagli uomini al modo di un inseparabile doppio, che è il passaggio da cui provengono gli scellerati agenti dell'infestazione³¹.

Georges Bataille ha fondato il suo pensiero sull'analisi delle particolari esperienze che mettono l'uomo in condizione di captare le sorgenti dell'essere, bordeggiando pericolosamente l'abisso: “l'improbabilità infinita da cui vengo è al di sotto di me come un vuoto: la mia presenza, al di sopra di tale vuoto, è come l'esercizio di un fragile potere, come se il vuoto esigesse la sfida che io gli porti in

28 W. H. Hodgson, *The Ghost Pirates*, London, Stanley Paul, 1909; tr. it. di G. Pilo, *I pirati fantasma*, Milano, Magenes, 2012, pp. 72-73. Cfr. anche Idem, *Il Jarvee infestato*, cit., pp. 194-195: “penso fosse un *epicentro*, termine scientifico che spiegherò dicendo che la nave era in possesso di vibrazioni di attrazione – del potere di attirare ogni energia psichica fosse nelle vicinanze, come un *medium*. [...] L'imbarcazione può aver sviluppato questa capacità nel corso dei millenni, favorita da speciali condizioni, o può darsi che detta capacità fosse già presente in essa (magari *parte* di essa) fin da quando la chiglia fu gettata. [...] Una casa o, come ho appena detto, una nave possono sviluppare tali vibrazioni, proprio come alcuni materiali in determinate circostanze sono in grado di produrre corrente elettrica”.

29 W. H. Hodgson, *I pirati fantasma*, cit., p. 74. Cfr. anche quanto afferma J. Van Herp in merito a *La casa sull'abisso*: “elle se présente comme un chiasme de l'espace-temps, ou encore comme un plan d'interpénétration de divers plans, par où le narrateur peut explorer d'autres cosmos et d'autres temps” (J. Van Herp, *William Hope Hodgson*, in “L'Herne” (1969), p. 161).

30 W. H. Hodgson, *I pirati fantasma*, cit., p. 143.

31 Cfr. *ivi*, pp. 143-145.

*me*³²; “all'estremità fuggente di me stesso, già sono morto e *io*, in tale stato nascente di morte, parlo ai vivi: della morte, dell'estremo”³³. Tali esperienze valgono da momenti rivelativi dei nessi fatali, degli incroci che segnano le discontinuità e le cesure metafisiche che sono in grado di porre l'uomo in comunicazione con una dimensione più profonda dell'essere: “l'essere ha l'esperienza interiore dell'essere nella crisi che lo mette alla prova, è la messa in gioco dell'essere in un passaggio dalla continuità alla discontinuità o viceversa”³⁴. Si tratta di quella vicinanza alle forze sotterranee e magmatiche dell'essere che rischia di obnubilare la ragione e che alimenta, incessantemente, l'avida voragine dell'Orco all'interno del gioco dialettico che si instaura tra verticalità e abisso, tra le costruzioni umane e il pozzo senza fine del caos, perché “nell'estremo del possibile, tutto sprofonda: l'edificio stesso della ragione, un istante di coraggio insensato, la sua maestà si dissipa; quanto sussiste al rigore, come un pezzo di muro vacillante, accresce e non calma il sentimento vertiginoso”³⁵.

I mostri partoriti dall'abisso di Hodgson – nel caso di *The Ghost Pirates* si tratta di spettri di pirati – conquistano gli alberi della nave. Il caos invade il mondo degli uomini e ne vince la verticalità: il segno dell'uomo in opposizione all'abisso viene irrimediabilmente avvolto dall'ombra. “Quando guardai verso le coffe, mi accorsi che quelle orribili creature sciamavano verso le cime degli alberi a centinaia”³⁶. Quelli delle navi, *naviculae* grazie alle quali l'uomo sonda l'abisso, sono alberi che possiedono, apparentemente, radici soltanto umane, manufatti fondati in quell'eroismo a cui l'uomo attinge nell'opporsi alla dissoluzione, ma che non bucano la coltre oscura della voragine marina e non resistono ai suoi nefasti effetti. L'uomo e i suoi prodotti restano, in tal modo, contenuti e schiacciati dall'abisso: rappresentano una ulteriorità che è soltanto modale nei confronti di un caos originario di cui, in definitiva, sono figli e in cui alla fine ritornano: “poi successe qualcosa che mi colpì più di ogni altra. Gli alberi si inclinarono in avanti. Quindi vidi la poppa emergere dalla nebbia che circondava la nave. Poi, all'improvviso, risentimmo dei rumori provenire dal vascello. E quei marinai non gridavano, ma urlavano disperatamente. La poppa si alzò ancora di più. Era straordinario da vedersi. Poi la nave si inabissò con la prua, dritta nella nube di nebbia”³⁷.

Nelle narrazioni di Hodgson, anche quando il protagonista sopravvive – perché gli è toccato in sorte di proseguire la sua vicenda terrena o alla stregua di un premio corrispondente al suo eroismo o, ancora, per l'intervento di imperscrutabili forze divine, nelle quali a volte crede assecondando le cautele della ragione³⁸, alle

32 G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1973 (ed. or. 1943); tr. it. di C. Morena, *L'esperienza interiore*, Bari, Dedalo, 1978, 2002², pp. 112-113.

33 Ivi, p. 82.

34 G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Édition de Minuit, 1957; tr. it. di A. Dell'Orto, *L'eroticismo*, Milano, SE, 1991, 2009², p. 98.

35 G. Bataille, *L'esperienza interiore*, cit., p. 76.

36 W. H. Hodgson, *I pirati fantasma*, cit., p. 169.

37 Ivi, pp. 176-177.

38 “Considerare circostanze e condizioni come i fattori causali delle modificazioni dell'ambiente significa negare implicitamente l'azione di una forza spirituale e trascendente, un'entità la

quali rivolge preghiere o invocazioni tutto sommato timide, e in cui spera rispettandone la lontana ma influente alterità³⁹ –, nonostante non si verifichi la distruzione del personaggio principale, la fine non è felice, ma rimane ammantata da un certo velo di tristezza, sia per l'incomunicabilità della pienezza dell'esperienza, sia per la pallida ma insistente consapevolezza che all'abisso l'uomo non può sfuggire per sempre⁴⁰.

Questi romanzi e questi racconti di Hodgson ci parlano soprattutto dell'uomo, e della costituzione dell'esistenza umana sull'abisso attraverso l'erezione di una barriera 'verticale' che spesso riesce poco utile perché è capace di frenare ma anche di veicolare le forze ctonie del basso, e perché è sostanziata di materiale che fuoriesce dall'abisso stesso e che ad esso, inevitabilmente, è destinato a tornare. Può accadere che il protagonista riesca a salvarsi, ma così non è per i suoi compagni, divorati dalle potenze della voragine insieme ai mezzi con cui attraversavano il baratro, e la conoscenza che il personaggio principale guadagna dai suoi viaggi finisce per riguardare soltanto la sfera privata⁴¹. Egli la riporta con sé come l'esito positivo di un sondaggio della regione oscura dell'esistenza e del reale, degli strati profondi dell'ombra, come il furto di una visione proibita, da cui a volte si torna salvi ma privi della possibilità di trasmettere schegge di salvezza. Tali scintille non si rivelano utili a un'umanità – consapevole o, nella più parte dei casi, ignara del caotico orizzonte in cui è sorta e da cui è costantemente minacciata – destinata a tornare nell'abisso insieme a quelle eroiche costruzioni che si ergono all'interno di una dimensione che non sembra possibile superare, che non pare possibile perforare, nemmeno con il più acuminato degli utensili umani.

Per Georges Bataille gli uomini, comunemente, sono animati dal desiderio di conservare la propria esistenza, di permanere all'interno della propria forma attuale: "in realtà vogliamo soltanto allontanare la morte. A livello della saggezza, le nostre concezioni generali della vita sono sempre riducibili al desiderio di durare"⁴². Tuttavia, le esperienze più profonde, perlopiù individuali secondo l'autore francese, sono quelle che consentono all'uomo di attingere le profondità dell'essere, che

cui esistenza esuli da ogni certezza ma la cui potenziale presenza non offende la mia razionalità" (W. H. Hodgson, *The Night Land*, London, Eveleigh Nash, 1912; tr. it. di O. Ranieri Davide, *La terra dell'eterna notte*, Roma, Fanucci, 1996, p. 337).

39 "Il n'a pas recours aux forces de la religion, mais il existe, sur d'autres plans, des entités favorables aux hommes, et il leur fait appel quand il se trouve à bout de ressources. C'est là une attitude diamétralement opposée à celle de Lovecraft" (J. Van Herp, *op. cit.*, p. 161).

40 "Et il apparaît bien que le dessein de l'auteur n'est pas tant de nous décrire les spectres sortis de la mer pour s'en prendre aux marins, ou l'assaut final des vaisseaux fantômes surgis des gouffres et dont les équipages se ruent à l'abordage du voilier, que de décrire la lente montée de la peur dans les esprits, des hommes qui luttent contre l'évidence, qui refusent d'admettre ce que le lecteur a compris d'emblée : l'origine surnaturelle du péril, et l'inanité de leur défense" (ivi, p. 162).

41 "Eppure a terra non ci crederebbe nessuno, se glielo raccontassimo" (W. H. Hodgson, *I pirati fantasma*, cit., p. 148); "Io non penso. Io *so*. Nessuno di noi *pensa*. È un fatto innegabile. La gente *parla* di cose strane che avvengono in mare, ma questa cosa non è una di quelle. Questo è un fatto *reale*" (ivi, p. 172).

42 G. Bataille, *La letteratura e il male*, cit., p. 61.

gli permettono la comunicazione con la dimensione segreta e invisibile alla quale si accede assecondando – non fino alle estreme conseguenze⁴³, pena la risoluzione definitiva della forma in seno all'essere – il potere lacerante della morte, perché “l'essere afferma la propria essenza precisamente nel violare questi limiti necessari alla sua conservazione”⁴⁴.

Si tratta, in fondo, della dimensione onnipervasiva del caos originario, orizzonte infinito e privo di figura che, in modo ancipite, ospita e risolve gli enti, costituisce e dissolve le forme, accoglie il divenire di tutte le cose ma ne squarcia la superficie con l'ineluttabilità della dissoluzione; è “qualcosa che non è pensabile a partire dalla presenza e dalla forma, ma piuttosto da un continuo sottrarsi alla presenza e alla forma pur senza negarla, anzi rendendola possibile nell'accoglierne la traccia, la grafia, eternamente mobile nella metamorficità infinita”⁴⁵. Per Bruno tale principio

è detto Caos e vuoto, privo di tutto e pieno, luogo e ricettacolo. Lo si dice vuoto perché è capace di recepire in sé le cose, Caos perché è infigurabile; lo si dice privo di tutto perché è innominabile e indefinibile, pieno perché effettivamente contiene tutte le cose; lo si dice luogo poiché in esso si compie lo spostamento vicissitudinale dei corpi; ricettacolo poiché garantisce la coincidenza delle dimensioni di quanto recepisce con le dimensioni di quanto è recepito⁴⁶.

Il Caos è il luogo-matrice costituente, albergante e risolvete in sé gli enti, è l'origine in cui si innesta – grazie anche alla decisiva e determinante azione superiore degli infigurabili della luce – la nascita, la vita e la morte delle forme formate:

l'infinita varietà del molteplice non solo si ‘esplica’ a partire dall'infinito uno informe e indifferente, ma convive segretamente con esso, con la cesura, l'intervallo, l'interruzione, che, mentre fa apparire le forme, anche attesta la presenza ineliminabile del ‘subjectum’ Caos. [...] Poiché la presenza del Caos, che insieme garantisce ed erode le figure, comunica anche alle figure stesse una sorta di instabilità formale che le sospinge verso la moltiplicazione, la proliferazione, la deformazione, la metamorfosi⁴⁷.

Il protagonista de *La casa sull'abisso*, ad un certo punto, esplora le gallerie che si situano nei dintorni della voragine e, in corrispondenza della casa, si ritrova presso un grande pozzo. Al fine di gettare uno sguardo nell'abisso dispone quindici candele intorno all'orlo del pozzo, “ma mi resi subito conto che le candele erano assolutamente insufficienti allo scopo. Non facevano che rendere più palpabili le tenebre. [...] e, anche se non illuminavano ciò che volevo vedere, creavano un confortante contrasto con la fitta oscurità di prima. Erano come quindici stelle ardenti

43 Cfr. *ivi*, p. 63: “ciò che definisce la nostra natura è il fatto di *introdurre nella vita, offendendola il meno possibile, la maggiore quantità possibile di elementi che la avversano*”.

44 *Ivi*, p. 62.

45 A. Noferi, *op. cit.*, p. 76.

46 G. Bruno, *Lampas trig. stat.*, comma 20, *cit.*, pp. 956-959.

47 A. Noferi, *op. cit.*, pp. 79-80.

nella notte sotterranea”⁴⁸. La disposizione, quasi rituale, di una fonte luminosa al margine dell’ombra, al limitare di un mondo insondabile e sconosciuto, rimanda all’utilizzo dei pentacoli da parte di Carnacki, l’indagatore dell’occulto protagonista di una serie di racconti di Hodgson. In particolare, questo personaggio, al fine di contrastare le forze dell’oscurità, utilizza un pentacolo luminoso: “[...] giunsi a realizzare il *pentacolo elettrico*, che è la più straordinaria difesa contro talune manifestazioni soprannaturali. [...] Collegai la batteria e, l’istante dopo, splendé il pallido bagliore azzurro dei tubi catodici intrecciati”⁴⁹. Il pentacolo è in grado di opporsi alle forze debordanti che provengono dall’altrove e che si manifestano nel mondo, infestando i luoghi dell’umano abitare e l’interiorità dell’uomo stesso (torna l’analogia abitazione-essere umano già rinvenibile ne *La casa sull’abisso*). Nel racconto *Il varco del mostro*, ad esempio, si assiste alla neutralizzazione del potere dell’Anello della Fortuna, “uno degli oggetti più intimamente legati alla storia delle infestazioni”⁵⁰, attraverso l’uso del pentacolo luminoso. Il pericoloso anello, che svolge la funzione di varco – “una sorta di passaggio attraverso la barriera che separa i mondi”⁵¹ –, viene disattivato ponendolo all’interno della forma luminosa del pentacolo elettrico, il quale provvede alla chiusura dello spiraglio; infatti, “se l’anello fosse stato in qualche modo un veicolo di passaggio e fosse stato chiuso insieme a me all’interno del *pentacolo elettrico*, sarebbe stato, per dirla in termini semplici, isolato. [...] perché a quel punto il varco sarebbe stato privato della sua accessibilità”⁵². L’essere mostruoso, che fuoriesce dal passaggio, “come era incapace di penetrare nel *pentacolo* quando l’anello era fuori, così, ora che l’anello era dentro, non aveva potere di uscirne. Il mostro era imprigionato, come una bestia incatenata”⁵³. Il pentacolo frena l’irruenza della manifestazione e la ricaccia nel regno dell’altrove, serrando la porta da cui era penetrata: “e lì nel mezzo c’era l’anello... il varco del mostro, che giaceva come un oggetto insignificante e ordinario”⁵⁴. Non solo la neutralizzazione del passaggio, ma anche la sua disintegrazione – la distruzione dell’anello – avviene all’interno della forma luminosa: “lì, nel centro del pentacolo elettrico, eressi una piccola fornace. Cinque minuti dopo l’Anello della Fortuna (un tempo della ‘fortuna’, ma ora della ‘sventura’) non fu più di un piccolo spruzzo solidificato di metallo bollente”⁵⁵.

Nel romanzo *La casa sull’abisso* le candele disposte sull’orlo del pozzo sono fonti luminose che, nel tentativo di sondare l’oscurità, quando la contrastano la rendono più concreta, volgendo il momento oppositivo in quello rivelativo o, per meglio dire, mostrando i due lati della situazione di una forma ai margini il caos: l’occultamento e la manifestazione, il nascondimento e la rivelazione del principio

48 W. H. Hodgson, *La casa sull’abisso*, cit., p. 89.

49 Idem, *The Gateway of the Monster*, 1910; tr. it. di G. Scalessa, *Il varco del mostro*, in Idem, *Carnacki. L’indagatore dell’occulto*, cit., p. 62.

50 Ivi, p. 70.

51 Ivi, pp. 70-71.

52 Ivi, p. 71.

53 Ivi, p. 73.

54 *Ibidem*.

55 Ivi, p. 74.

dissolvente. Allo stesso modo, il pentacolo elettrico può svolgere sia un ruolo di protezione contro l'irruzione delle forze oscure esterne, sia, in alcuni casi, una funzione di tramite nei confronti delle entità misteriose che abitano i racconti di Carnacki, costituendo un vero e proprio luogo di passaggio posto tra il mondo umano e l'altrove: "la creatura può infatti perpetuarsi entro (o tramutare a proprio vantaggio) il materiale protettivo di cui si fa uso, avendo il potere di *'formare sé entro lo pentacolo'*"⁵⁶. Un esempio è quello raccontato ne *Il caso dell'uomo che grugniva*, "uno di quei casi in cui si apre un varco o si crea una semplice falla nella *barriera di protezione* di un individuo, come la chiamo io. Che si traduce nell'impossibilità di essere, per dir così, effettivamente isolati (in senso spirituale) dalle mostruosità che giungono dall'*Altrove*'"⁵⁷. Qui Carnacki, al fine di difendersi durante il tentativo di indagare le forze malvagie che attaccano un essere umano – forze che provengono da un pozzo e che hanno le sembianze degli esseri-suini de *La casa sull'abisso*⁵⁸ –, non utilizza il pentacolo elettrico ma si affida a un sistema molto simile, sebbene più complicato, chiamato "difesa a spettro", che "consiste di sette cerchi di vetro a vuoto, ciascuno in grado di emanare uno dei sette colori primari"⁵⁹. Ben presto, l'indagatore si accorge di trovarsi coinvolto in un genere particolare ed estremamente pericoloso di infestazione, ovvero "un tipo di manifestazione che può sfruttare il materiale stesso che costituisce la difesa"⁶⁰. Si tratta di materializzazioni del male estremamente corrosive, perché colui che opera può essere condotto alla totale disintegrazione nel momento in cui percepisce le forze evocate: "avevo condotto insoliti esperimenti in precedenza, come sapete, ma non ero mai giunto così vicino alla completa distruzione"⁶¹. Nel caso in oggetto all'indagatore, spinto anche dalla curiosità, interessa che la manifestazione abbia luogo, che il male, per un periodo di tempo determinato in modo tale da poter procedere a una analitica osservazione, si manifesti e si insinui nel mondo umano, assuma la concretezza di una forma strisciante e invadente: "il *pentacolo* è solo difensivo, mentre era mia intenzione creare un *centro di attrazione* durante la prima parte dell'esperimento e poi, nel momento critico, mutare la combinazione dei colori per disporre di una *difesa* contro ciò che era stato attirato. [...] non può esserci *centro di attrazione* all'interno di un *pentacolo*. Esso ha natura solo difensiva. [...] In questo nuovo lavoro di ricerca che sto facendo sono costretto a usare un *centro di attrazione* e così il *pentacolo* è escluso"⁶².

56 W. H. Hodgson, *The Whistling Room*, 1910; tr. it. di G. Scalessa, *La stanza che fischiava*, in Idem, *Carnacki. L'indagatore dell'occulto*, cit., p. 106.

57 Idem, *The Hog*, 1947 (postumo); tr. it. di G. Scalessa, *Il caso dell'uomo che grugniva*, in Idem, *Carnacki. L'indagatore dell'occulto*, cit., p. 206.

58 "Quando il suono cessò, vidi qualcosa che sorgeva nel mezzo della *difesa*. Si innalzava con un lento, costante movimento. Fu allora che lo distinsi, pallido ed enorme attraverso la colonna di nubi. Un grugno mostruoso e livido che si sollevava da un abisso inconoscibile!" (ivi, p. 240). Cfr. G. de Turris, *op. cit.*, pp. 255-258.

59 W. H. Hodgson, *Il caso dell'uomo che grugniva*, cit., p. 213.

60 Ivi, p. 217.

61 Ivi, p. 247.

62 Ivi, p. 248.

Apparentemente, nei casi ora descritti, non si tratta di forme che si sviluppano in verticale; tuttavia, la luce, l'elemento luminoso addomesticato dall'uomo, è ricondotta in una forma artificiale che si oppone alla notte dell'abisso e del caos, rischiando spesso di rivelarne e tradurne i poteri, di trasformare il sondaggio in una conduzione, di erigere una barriera che, inconsapevolmente e inevitabilmente, si fa tramite delle istanze che vorrebbe contenere. La candela, inoltre, ben rappresenta la posizione eretta dell'uomo, con la fiamma posta nella parte superiore a significare la preminenza della sfera razionale.

Verso la fine de *La casa sull'abisso*, il protagonista vive un'esperienza extra-corporea che lo conduce a conoscere il destino ultimo del sistema solare⁶³. Durante questo viaggio, egli assiste anche alla distruzione della casa, al dissolvimento di quell'usbergo, nel contempo maledetto e benedetto – e posto al limite del nero e informe baratro –, la cui forma era sia infettata dal male di un fondo oscuro e magmatico, di tenebrose e arcane profondità, sia posta di contro ad esso, come forza destinata a trattenere l'irruzione delle potenze inferi e straripanti dalla regione ctonia dell'esistenza e del reale.

Mi ripresi, a poco a poco, mentre la realtà scivolava via, attraverso i secoli, nel futuro. Quante volte, da vivo, avevo pensato all'opera di distruzione che il tempo avrebbe compiuto nel suo trascorrere, con pertinace pazienza, sulla vecchia casa che amavo, già colpita dai primi segni del decadimento mentre la abitavo! Ma non avrei mai potuto immaginare che a quella dissoluzione io avrei assistito, fino alla fine. Eppure la vecchia casa aveva lottato strenuamente contro la sua morte, col tempo e col destino di tutte le cose esistenti⁶⁴.

La casa viene avvolta dalle fiamme e sparisce nell'abisso: “riuscii anche a scorgere le creature: pareva che il fuoco non desse loro fastidio. Poi, all'improvviso, si spalancò un'immensa voragine e la casa, con il suo carico di creature immonde, scomparve nelle viscere della terra. Pensai all'abisso sotto la casa”⁶⁵. La verticalità della forma viene assorbita nell'abisso, diventando soltanto un episodio, nel contempo umano e soprannaturale, del rapporto tra le diverse dimensioni del reale e della vicenda del caos e della sua traduzione: il protagonista, attraverso il racconto, ci trasmette una conoscenza che rivela l'insignificanza e la marginalità della presenza umana nel cosmo. Il fuoco, l'elemento che era stato utilizzato come difesa dagli attacchi degli esseri mostruosi, quindi l'elemento in grado di opporsi alle potenze infernali fuoriuscite dal baratro e dall'acqua, finisce per divorare la casa, dimostrando che anche il rimedio che l'uomo impiega al fine di fronteggiare le forze inferi, un'altra barriera assimilabile alla forma verticale (il fuoco viene usato dall'alto delle torrette contro gli esseri mostruosi che giungono dal basso), rivela un carattere ancipite: è diaframma che si oppone al caos e mezzo che traduce la distruzione. Inoltre, dopo essere stato manipolato dall'uomo, il fuoco ritorna

63 “The pit is in some vague fashion connected with the universe” (B. W. Aldiss, *Billion Year Spree. The History of Science Fiction*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1973, p. 171).

64 W. H. Hodgson, *La casa sull'abisso*, cit., p. 113.

65 Ivi, p. 126.

nell'abisso, probabilmente ricondotto, come la casa, alla sua origine, e persino gli esseri-suini non sono infastiditi dall'azione inesorabile delle fiamme⁶⁶. Siamo di fronte, allora, alla vicenda di forme verticali che l'uomo costruisce sul margine del caos al fine di resistere e opporsi alla sua forza corrosiva; forme che, nel momento oppositivo, lambiscono e traducono i poteri che pretendono di negare e che, alla fine, vengono assorbite da essi, come a significare la loro originaria appartenenza all'abisso.

La stessa forma umana può essere inclusa nel novero delle forme verticali che si oppongono e traducono l'abisso, che resistono e consentono al caos. L'uomo è il principale protagonista della strenua lotta contro le forze della dissoluzione, ma, inevitabilmente esposto sulla soglia in cui si svolge la battaglia, non può abbandonare la qualità di *medium* delle forze che combatte e a cui cerca di resistere.

Il pericolo che grava su coloro che si affacciano sul limite dell'abisso è lo sfiguramento dei contorni formali provocato dalla privazione. La privazione è "causa di ogni crimine e peccato. Ogni peccato viene infatti definito mancanza in quanto dipende dal mancare e dal difettare – e, di conseguenza, dall'esser privo di qualcosa: i crimini rientrano dunque nel genere non dell'effetto, ma del difetto, e per questo dimorano nella regione dell'Orco, e da qui portano avanti la loro guerra contro il regno della luce"⁶⁷. Il crimine è, allora, una delle forze costitutive dell'ente, una presenza che attesta all'interno della forma, laddove "ognuno può aprire in sé il vuoto che lo distruggerà"⁶⁸, i poteri della privazione; un apice che, provenendo dal fondo oscuro della materia e delle tenebre, si oppone, a livello macrocosmico e microcosmico, al principio superiore della forma e della luce. Lo stare di tutte le cose all'interno di un orizzonte di realtà fondato sulle potenze negative della materia (Caos, Orco e Notte) procura alla forma non solo il pericolo del crimine e la tentazione⁶⁹ del peccato, ma anche un crudele destino di morte e corruzione. La dissoluzione è insita nel flusso vicissitudinale degli enti e la morte si rivela l'inesorabile logica interna del divenire:

noi crediamo che questa mutazione o corruzione – per quanto si compia in un solo istante – nondimeno si risolva nell'ultima e nuda materia, quasi denudata completamente dell'individuo e della configurazione precedente per trasfondersi nella confi-

66 "Il fuoco stesso è l'effetto divampante e attivissimo scaturito dall'esplicarsi dell'atto: si radica infatti su questo desiderio, e si intende che esso in un certo modo converta tutto in se stesso e tutto attragga in se stesso, così come il fuoco – attivissimo tra gli elementi – sembra in grado di convertire tutto in se stesso in virtù di un principio simile" (G. Bruno, *Lampas trig. stat.*, comma 29, cit., pp. 968-969). Bataille afferma che "la fiamma è Dio, ma inabissato nella negazione di sé" (G. Bataille, *L'esperienza interiore*, cit., p. 187), quasi a voler significare il desiderio cavo e autodivorante dell'abisso, il sole nero della voragine infinita ed eterna.

67 G. Bruno, *Lampas trig. stat.*, comma 29, cit., pp. 970-971.

68 G. Bataille, *L'Alleluiah*, Paris, Gallimard, 1973 (ed. or. 1944); tr. it. di A. Biancofiore, *Il colpevole / L'Alleluia*, Bari, Dedalo, 1989, p. 215.

69 "L'essere, nella tentazione, si trova per così dire stritolato dalla duplice tenaglia del nulla. Se non comunica si distrugge – nel vuoto che è la vita quando ci si isola. Se vuole comunicare, rischia egualmente di perdersi" (G. Bataille, *Su Nietzsche*, cit., p. 53).

gurazione dell'individuo che immediatamente segue. Il processo di dissoluzione non implica dunque che la materia sussista per un certo tempo del tutto priva di qualsiasi forma: secondo il nostro modo di intendere, coincide invece con l'espulsione completa della forma che presiede alla totalità di un composto e con la recezione della forma che presiede al composto successivo nella sua totalità⁷⁰.

Nella dinamica perenne di trasformazione che scandisce il cangiante universo bruniano esplicito in infiniti contrari, se la morte è snodo evanescente nella necessità del passaggio, perché riassorbita nella serrata logica del cambiamento, essa, nondimeno, vale da principio interno al divenire, forza della privazione in grado di condannare la singola forma, rispondendo alla regola vicissitudinale, e capace di mettere in comunicazione il livello della vicissitudine con gli strati più profondi della realtà, notturni e caotici. Bataille scriveva che “ciò che lega l'esistenza a tutto il *resto* è la morte [...] era sempre la morte che proponeva il salto, la capacità di legarsi a un ignoto completamente oscuro”⁷¹, alla profonda, nera e infinitamente estesa voragine che si trova oltre la determinazione dell'ente: “e appunto la morte di uno dei termini conferisce alla comunicazione il suo carattere umano: da quel momento essa non unisce più un essere all'altro, ma un essere all'aldilà degli esseri”⁷². La morte, per Bataille, vale da nesso che squarcia, nell'attimo, il grigio piano dei contrari e la logica che ne scandisce la discontinuità formale: “insisto piuttosto sul fatto che, essendo la continuità dell'essere all'origine degli esseri, la morte non la riguarda, la continuità dell'essere ne è indipendente e, al contrario, *la morte la manifesta*”⁷³. In Bruno,

la morte così come è comunemente intesa, non ha luogo: si ha soltanto un passaggio da una forma all'altra. Ma allora la morte, la morte vera, si rivela, affiora (per subito sottrarsi) in questo passaggio: nel minimo interstizio che separa una forma dall'altra [...] La morte sarà il punto (o la traccia) in cui viene toccata la nudità della Notte, il lampo che la rivela, nella sua indifferenza, al di sotto delle differenze. La forma del cadavere non è la morte, ma si appoggia sulla morte, sulla indifferenza e sulla Notte⁷⁴.

L'infigurabile nel quale si concentra il desiderio privativo, ma colmo di una negatività attiva in grado di innescare i poteri del vuoto Caos per comunicarli alla Notte-Materia e diffonderli così nell'universo esplicito, è l'Orco o Abisso:

dicono che al suo ingresso dimorino lutti, malattie, rimorsi vendicatori, per mostrare come la potenza dell'Orco – ovvero la sua influenza –, comunicandosi alla Notte sua figlia mediante una propagazione seminale, generi ogni alterazione e mutazione, che sono i semi da cui germinano corruzione e morte. Alterazione e mutazione sono infatti atri e porta della morte e della corruzione; davanti a loro si aprono dunque le

70 G. Bruno, *Lampas trig. stat.*, comma 36, cit., pp. 980-981.

71 G. Bataille, *Le Coupable*, Paris, Gallimard, 1973 (ed. or. 1944); tr. it. di A. Biancofiore, *Il colpevole / L'Alleluia*, cit., pp. 64, 67.

72 Ivi, p. 192.

73 G. Bataille, *L'erotismo*, cit, p. 22.

74 A. Noferi, *op. cit.*, p. 103.

fauci dell'Orco, poiché tutte queste cose vengono assorbite, travolte da quella stessa che abbiamo definito voracità abissale dell'Orco⁷⁵.

Nella fenomenologia dell'abisso di Hodgson l'affezione e il cedimento dell'uomo ai poteri oscuri del male si rivelano al modo di una corruzione della sua figura, come nel racconto *La voce nella notte*⁷⁶, dove si allude all'orrore della mutazione che tocca in sorte a un uomo e a una donna che troppo si sono avvicinati all'oscurità che alberga all'interno di una laguna, o come nel romanzo *Naufragio nell'ignoto*, quando il protagonista e i suoi compagni visitano una "terra in cui Dio ha creato mostri in forma di alberi"⁷⁷. In quest'ultimo caso si tratta di alberi alquanto strani, vicini alla forma vivente del fungo: "avevo appoggiato una mano all'albero, e il suo tronco era molle come una polpa sotto le mie dita: quasi come un fungo"⁷⁸; 'alberi' che inglobano in sé forme animali e umane: "non riesco a distogliere lo sguardo dalla pianta; ma anzi la scrutai ancora più intensamente; e all'improvviso scorsi un volto bruno, umano, che ci spiava tra i rami attorcigliati. [...] vidi che in realtà faceva parte del tronco dell'albero, perché non riuscivo a distinguere dove finisce il volto e dove incominciava la pianta. [...] vidi che l'albero aveva una seconda escrescenza, stranamente simile a un viso femminile"⁷⁹. Ci troviamo di fronte a un profondo sfiguramento e a una abominevole trasformazione che hanno investito le forme della verticalità (l'albero e l'uomo) e gli enti formati in genere ("qualcosa che sembrava un uccello e che spiccava contro il tronco di un albero. Quando mi avvicinai, mi avvidi che in realtà faceva parte dell'albero"⁸⁰), assimilandoli all'interno di una nuova forma che tende all'indifferenza e al livellamento.

Anche l'uomo che abita la casa sull'abisso subisce, nelle ultime battute del romanzo, una orribile trasformazione, che ne decreta il disfacimento della forma: "la piaga immonda, bruciante come un acido, mi ha ricoperto tutto il braccio e il fianco destro, e comincia a invadermi il corpo. Domani mi corroderà il viso. Diventerò una massa orrenda di putrefazione vivente. Non ho scampo"⁸¹. Lo strenuo e coraggioso difensore del baluardo sul baratro pare destinato infine alla dissoluzione (Hodgson sospende il racconto senza svelare le reali cause della scomparsa del protagonista), quasi spinto verso una regione originaria – quella dell'abisso indifferenziato –, a meno che la morte non conduca il suo spirito verso la dimensione onirico-metafisica, in parte altra dall'abisso, da lui visitata durante i viaggi astrali a cui viene sottoposto. Nelle narrazioni di Hodgson rimangono aperte alcune significative questioni: il cedimento della verticalità è un ritorno all'origine? Esiste una dimensione altra rispetto al caos? Quale è il suo rapporto con l'abisso, con l'uomo e con le opere umane?

75 G. Bruno, *Lampas trig. stat.*, comma 29, cit., pp. 968-969.

76 W. H. Hodgson, *The Voice in the Night*, 1907; tr. it. *Una voce nella notte*, in *Il futuro era già cominciato*, cit., pp. 298-316.

77 W. H. Hodgson, *Naufragio nell'ignoto*, cit., p. 187.

78 Ivi, p. 43.

79 Ivi, p. 44.

80 Ivi, p. 41.

81 W. H. Hodgson, *La casa sull'abisso*, cit., p. 145.

Un altro pregnante esempio dei pericoli che minacciano la forma umana si ha nel racconto *Il caso dell'uomo che grugniva*, già precedentemente citato. L'uomo che Carnacki deve 'sondare' attraverso il complesso sistema luminoso della difesa a spettro viene posto in orizzontale, quindi in una posizione che annulla la verticalità della forma umana⁸², e le forze dell'abisso si manifestano nei sembianti di un pozzo e in quelli di esseri-suini che emergono dalla voragine.

Proprio nel centro l'ombra aveva assunto la forma di un circolo intensamente scuro, ampio una trentina di centimetri. [...] Pulsava allargandosi, finché non raggiunse l'ampiezza di dieci metri circa. [...] Aveva un aspetto meno ombroso e spettrale di prima. Adesso sembrava solo l'imboccatura di un pozzo. [...] Mi chinai per scrutare nel pozzo d'ombra. Il contorno dell'imboccatura era ora abbastanza definito e aveva un aspetto solido, come fosse stato fatto di un materiale tipo il vetro scuro. [...] una profonda oscurità vellutata, che sembrava risucchiare la luce nella stanza⁸³.

Il personaggio diventa il tramite delle potenze che fuoriescono dal baratro su cui si trova esposto: "temevo, in sostanza, che nella sua condizione particolare Bains facesse letteralmente da *varco* dentro la *difesa*"⁸⁴. Il pericolo è tale da minacciare l'integrità psicologica del personaggio, "perché una volta che Bains nelle sue condizioni si fosse trovato nel raggio di ciò che potrei definire le forze induttive del mostro, avrebbe smesso del tutto di essere umano. Sarebbe accaduto [...] ciò che può essere descritto come una mutazione patologico-spirituale; in altre parole, come un annientamento dell'anima"⁸⁵. Le potenze infernali, nella forma di un gigantesco essere-suino che emerge dal pozzo, invadono il personaggio, trasformatosi ormai in un vuoto involucro atto a ospitare le forze dell'oscurità:

allungò la testa come un maiale, squittendo con voce suina, e cominciò a correre all'interno del cerchio. Muovendosi in tondo, cercò per due volte di attraversarlo per dirigersi all'orrore che aveva preso corpo nella colonna di nubi. Ogni volta però veniva tirato indietro, e ogni volta squittiva come un enorme suino. I suoni echeggiavano per tutta la stanza in un modo orribile, come se provenissero da qualche punto infinitamente lontano. In quel momento fui certo che Bains aveva oltrepassato la *linea di non-ritorno*⁸⁶.

Inoltre, Carnacki spiega che l'uomo è un essere costituito da una essenza spirituale e da una essenza corporea; la minaccia delle potenze dell'abisso comporta la

82 "Appena ci si sdraia, il tempo cessa di scorrere, e di contare. La storia è il prodotto di una genia *eretta*" (E. Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, 1973; tr. it. di L. Zilli, *L'inconveniente di essere nati*, Milano, Adelphi, 2011⁸, p. 52).

83 W. H. Hodgson, *Il caso dell'uomo che grugniva*, cit., pp. 223-224, 227-228.

84 Ivi, p. 223.

85 Ivi, p. 235. Cfr. G. Bataille, *Su Nietzsche*, cit., p. 27: "abbandono il bene e abbandono la ragione (il senso), mi spalanco sotto i piedi l'abisso da cui mi separavano l'attività e i giudizi che essa connette".

86 W. H. Hodgson, *Il caso dell'uomo che grugniva*, cit., p. 241.

possibilità di una separazione delle due componenti e l'attrazione verso la voragine della parte spirituale (come nel racconto in parola) o di quella fisica (come nel caso della corruzione della forma esteriore). All'interno dell'individuo agisce una forza vitale che tiene insieme le due componenti opponendosi alla disintegrazione, e quindi conservando la forma individuale di contro alle minacce corrosive del caos informe: la cesura tra la parte spirituale e quella fisica diventa il teatro della lotta tra la forza vitale e i poteri della dissoluzione⁸⁷.

3. *La terra dell'eterna notte*

Lo scenario fin qui descritto muta radicalmente nel lungo romanzo *La terra dell'eterna notte*, dove si assiste a una diversa collocazione della regione del caos⁸⁸. In generale – l'opera andrebbe sottoposta a una minuziosa analisi al fine di una precisa delimitazione delle forze in gioco – si può asserire che i poteri della disgregazione, che minacciano le comunità umane ritiratesi in due costruzioni dalla forma piramidale in seguito allo spegnimento del sole, provengono da spazi e dimensioni esterne rispetto al mondo degli uomini⁸⁹: “si affermava che quegli squarci chiamati ‘Porte’ da persone inclini all'uso di metafore colorite, non erano altro che falle nel tessuto dell'AEtere, e che attraverso quelle aperture fossero penetrate nella nostra particolare Dimensione Astrale le Potenze maligne che infestavano la notte; ciò era avvenuto a causa degli incauti esperimenti di antichi uomini di scienza, che avevano pasticciato con materie al di là della loro comprensione”⁹⁰. Le profondità della Terra sono, invece, il luogo della Corrente Tellurica, la forza che conferisce vita agli uomini, alle loro costruzioni e ai loro artifici. Nelle regioni in cui l'influenza della corrente è forte, la vita e le attività umane sono rigogliose e feconde; al contrario, laddove essa si affievolisce, le forme umane si sfaldano e le potenze della notte, che si manifestano nei sembianti deformi di orrendi mostri, affiorano e si scatenano. Anche gli oggetti e le armi che il protagonista porta con sé durante il suo viaggio, che attraversa le regioni oscure abitate dalle orribili creature, funzionano e si oppongono ai poteri dell'oscurità grazie all'influenza benefica e vivificante della corrente sotterranea.

87 Cfr. *ivi*, pp. 249-251 e G. Scalessa, *Spiritismo, case infestate, ghost hunters*, in W. H. Hodgson, *Carnacki. L'indagatore dell'occulto*, cit., p. 17.

88 Sam Gafford ha tentato di stabilire l'esatto ordine cronologico della composizione dei romanzi di Hodgson: cfr. S. Gafford, *Writing Backwards: The Novels of William Hope Hodgson*, in “Studies in Weird Fiction”, XI (1992), ora in *Idem, Hodgson: a Collection of Essays*, Warren (RI), Ulthar Press, 2013, pp. 21-26.

89 Anche nel racconto *Il caso dell'uomo che grugniva* l'orrore giunge dagli spazi esterni al pianeta Terra, ma la direzione principale delle forze dissolutive è quella, comune agli altri romanzi e racconti, che prevede la provenienza del male da un pozzo abissale.

90 W. H. Hodgson, *La terra dell'eterna notte*, cit., p. 120. “The old world has been laid waste by ‘Monsters and Ab-human creatures’, which have been permitted, through the agency of long-past human science, to pass ‘the barrier of Life’” (B. W. Aldiss, *op. cit.*, p. 173).

Durante il cammino, il protagonista attraversa un ambiente incontaminato, “quella magnifica regione di acqua e fuoco”⁹¹, un paradiso naturale in cui gli elementi sembrano convivere in armonia. Questo luogo beneficia dei favorevoli influssi della Corrente Tellurica, che permettono agli elementi dell’acqua e del fuoco, dialetticamente opposti nelle altre opere di Hodgson – in particolare ne *La casa sull’abisso* –, di convivere in uno spazio primordiale. In questa terra esiste anche un “bosco marino”: “spesso notai che gli alberi crescevano nell’acqua stessa, e più volte mi capitò di farmi strada tra di essi. Ciò mi lasciò estremamente impressionato: mai prima di allora mi era accaduto di attraversare un bosco marino, e soltanto in quel magnifico paese ebbi a conoscere un mistero di tale portata. Una cosa simile non s’era mai vista [...]”⁹². Presso l’origine l’acqua, che nelle altre opere era la manifestazione del caos abissale e valeva da segno della distruzione e dell’assimilazione delle forme, e l’albero, che era simbolo di una verticalità capace di opporsi al baratro dissolutore ma anche in grado di tradurre le forze oscure, diventano presenze complementari e armoniche. Si tratta di una regione in cui il mare e le isole non celano le temibili presenze dell’abisso, ma palesano i pericoli in modo da avvertire il viandante che vi si avventura:

fui grato allo splendore di quella terra che nello spazio di un secondo mi mostrò con chiarezza inequivocabile il pericolo che mi minacciava, senza tenermi sospeso, inerme, nella paralisi del dubbio, come, invece, l’infido grigiore e l’ingannevole gioco di luce ed ombra della Terra della Notte sempre fanno. [...] Un’isoletta sorgeva proprio nella bocca di questo fiume, e non appena la scorsi la giudicai il rifugio ideale per difendermi da eventuali assalti dei miei ipotetici inseguitori gibbosi⁹³.

Il protagonista pensa a quella regione come a un possibile futuro rifugio per gli esseri umani che sono rimasti all’interno della piramide: nel momento in cui la funzionalità della costruzione si fosse esaurita a causa dell’attenuarsi del benefico influsso della corrente sotterranea, gli ultimi uomini “sarebbero giunti in quella terra verdeggiante a costruirvi un nuovo Rifugio”⁹⁴ e “forse, in questo modo, gli esseri umani avrebbero conquistato un nuovo spazio vitale dopo la morte della Terra della Notte, cristallizzata nel gelo dell’eternità”⁹⁵. Qui l’abisso si configura come il luogo in cui le forme umane sono preservate e vivificate, piuttosto che come la voragine in cui esse vengono corrotte e dissolte: il ritorno all’origine, lo stare presso l’abisso, assume toni assai diversi rispetto a quelli che caratterizzano le altre opere dello scrittore britannico.

Hodgson, nel romanzo *La terra dell’eterna notte*, disegna una verticalità delle forme umane capace di tradurre l’abisso e, nel far ciò, rispetto alle altre opere, modifica radicalmente lo statuto dialettico della forma e smorza le ambiguità legate al significato dell’origine e dei suoi effetti. Le profondità sono qui generalmente con-

91 W. H. Hodgson, *La terra dell’eterna notte*, cit., p. 157.

92 Ivi, p. 159.

93 Ivi, pp. 160-161.

94 Ivi, p. 163.

95 Ivi, p. 279.

siderate alla stregua di una potenza originaria e vitale, di segno positivo, opposta ai poteri esterni, di segno negativo, della notte e della desolazione. In quest'ottica viene istituita una dicotomia più netta tra le forze della vita, dell'ordine, dell'umano, che sono interne al pianeta Terra e che vengono tradotte dalle forme formate, e quelle della morte, del caos e del mostruoso, il cui luogo d'origine è lo spazio esterno alla Terra e che tendono più a opporsi frontalmente alle forme umane che ad abitarle.

4. Conclusioni

In conclusione, è possibile affermare che la produzione narrativa di William Hope Hodgson permette di interrogarsi sull'abisso, il luogo dell'indifferenziato e del caos, e sulle forze che da esso promanano, manifestandosi inevitabilmente all'interno del cosmo e visitando costantemente l'esistenza umana. Essa consente altresì di riflettere sulla funzione e sulla natura delle 'forme verticali', sulla sorte che attende quelle costruzioni e quegli artifici – quegli enti tra i quali è possibile annoverare la stessa forma umana – che l'uomo utilizza per sondare, frenare e tradurre la parte in ombra del reale, nel contempo esterna e interna al mondo e ai suoi abitanti.