

“THE HAUNTER[S] OF THE DARK”:

GOTICO, TERRORE E RAZZA IN *LOVECRAFT COUNTRY*

Marco Petrelli

You know, son, I always thought my death
would come at the end of a white man's bullet
or a rope. Magic is so much more jazz.
Lovecraft Country, “Jig-A-Bobo”

1. *The Darkness of Blackness*

Nel classico *Love and Death in the American Novel* (1960), Leslie Fiedler si produce in una celebre affermazione secondo la quale “l'uomo nero” sarebbe il soggetto per eccellenza della narrativa gotica nordamericana. Facendo riferimento in particolare a *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838), Fiedler nota come Poe sia il primo autore statunitense a identificare esplicitamente la simbolica “blackness of terror” con la più prosaica nerezza della pelle afroamericana, giungendo alla conclusione che “the proper subject for American gothic is the black man, from whose shadow we have not yet emerged”.¹ L'analisi di Fiedler procede dal punto di vista di un autore profondamente influenzato dalla cultura del Sud e dal razzismo strutturale che la caratterizza, individuando nella figurazione dell'isola selvaggia di Tsalal l'espressione del timore inconscio di una rivolta della popolazione ridotta in schiavitù (ti-

¹ Fiedler, *Love and Death*, 378.

more probabilmente legato alla ribellione capitanata da Nat Turner nel 1831, il cui ricordo era ancora vivo nella memoria dell'epoca).²

La tesi di Fiedler è certo impossibile da accettare in senso assoluto: com'è lecito aspettarsi da una delle tradizioni letterarie statunitensi più radicate, praticate e consolidate, il gotico americano ha storicamente assorbito e rielaborato un ampio ventaglio di temi e motivi non sempre (o non del tutto) riconducibili, in maniera implicita o esplicita, alla comunità afroamericana e ai rapporti che questa intrattiene con l'egemonia bianca. Da genere strettamente legato alle preoccupazioni di una determinata cultura, e che, come scrivono David Punter e Glennis Byron, funziona come veicolo capace di dare forma testuale alle paure altrimenti represses di un particolare gruppo sociale in una specifica epoca storica,³ nei secoli il gotico statunitense è stato un mezzo espressivo capace di accogliere efficacemente le più disparate riflessioni legate al genere, alla classe, o, per l'appunto, alla razza.

Ma l'affermazione del critico coglie nel segno laddove individua un'affinità tra il gotico e la presenza afroamericana nella letteratura e nella cultura statunitensi. Diversi studiosi si sono dedicati ad analizzare i modi in cui le turbolente relazioni razziali nordamericane hanno fornito alla letteratura gotica una pletera di terrori connessi al peccato originale della schiavitù e all'eredità di quest'ultima.⁴ Particolarmente interessante è lo studio di Teresa Goddu, che nota come la convergenza tra schiavitù e gotico non si limiti a testi prettamente letterari, ma comprenda anche la pubblicistica abolizionista del XIX secolo, che si affida spesso a immagini di terrore per illustrare le condizioni disumane dell'economia schiavista. "Rather than an exaggeration, the gothic sensationalism was the

² Per una disamina puntuale dei legami di *Gordon Pym* con il Sud schiavista, oltre al saggio di Fiedler rimando a Rubeo, *Agghiaccianti simmetrie*, e in particolare al capitolo quarto, "Ideologia e Scrittura", 82-100.

³ Punter and Byron, *The Gothic*, xviii.

⁴ Tra i vari studi dedicati a questo argomento, segnalo Brogan, *Cultural Haunting*; Edwards, *Gothic Passages*; e Ford, *Haunted Property: Slavery and the Gothic*.

means through which to express the empirical truth of slavery’s horrors”, scrive Goddu.⁵

Le narrazioni della schiavitù e la letteratura gotica condividono quindi un vocabolario comune, una semantica del terrore che permette uno scambio reciproco di temi, immagini e motivi. Ma l’abilità del “sensazionalismo” gotico di fornire una descrizione paradossalmente più aderente alla realtà rispetto alle possibilità offerte da un più stretto realismo non è limitata al periodo che precede la *Emancipation Proclamation* o il Tredicesimo emendamento della Costituzione, “for the simple fact that slavery did not end in 1865”, come afferma il critico afropessimista Frank B. Wilderson III, che aggiunge: “Slavery is a relational dynamic—not an event and certainly not a place in space like the South”.⁶ In linea con le riflessioni sulla razza legate all’afropessimismo, Wilderson considera l’esistenza nera come storicamente marchiata dall’esperienza della schiavitù, e per questo da essa in sostanza inseparabile: una condizione che renderebbe gli individui afro-discendenti incapaci di esistere al di fuori del paradigma disumanizzante che ne definisce le articolazioni relazionali e socio-culturali.

Come hanno ampiamente argomentato studiose quali Saidiya Hartman e Christina Sharpe (con esiti piuttosto differenti), l’esistenza degli afroamericani è a tutt’oggi profondamente segnata dalla “afterlife of slavery”, una vita postuma della schiavitù che, spogliata dei suoi caratteri istituzionali, continua nonostante tutto a imporre la propria presenza fantasmatica nelle dinamiche quotidiane della popolazione nera, rafforzando le affinità tra il linguaggio del gotico e la descrizione dell’esperienza afroamericana. “Black lives are still imperiled and devalued by a racial calculus and a political arithmetic that were entrenched centuries ago. This is the afterlife of slavery”, scrive Hartman.⁷ “The means and modes of Black subjection may have changed, but the fact and structure of that

⁵ Goddu, “U.S. Antislavery Tracts”, 36.

⁶ Wilderson, *Afropessimism*, 228.

⁷ Hartman, *Lose Your Mother*, 6.

subjection remain”, le fa eco Sharpe.⁸ Seguendo il ragionamento fin qui delineato, il gotico fornisce quindi una modalità narrativa preferenziale per tradurre con efficacia le condizioni opprimenti nelle quali la vita nera è paradigmaticamente costretta, essendo in grado di svelare e verbalizzare le reali dimensioni di una violenza altrimenti “beyond the grasp of reason”, come afferma Wilderson.⁹

Ma la relazione tra la letteratura del terrore e l'esperienza dei neri americani non si limita alla capacità della prima di descrivere la seconda. Maisha L. Wester dimostra come gli strumenti del gotico siano in grado di disarticolare i discorsi dominanti sulla razza nella creazione di contro-narrazioni capaci di illuminare e restaurare identità altrimenti distorte o cancellate. Se infatti la letteratura gotica possiede la capacità di accogliere gli orrori della storia afroamericana, nelle mani di autori e autrici appartenenti all'egemonia bianca il genere può trasformarsi in uno strumento di rafforzamento simbolico di quella stessa egemonia. Come nell'esempio di Poe a cui Fiedler fa riferimento, la descrizione orrificca degli indigeni di Tsalal veicola una visione della nerezza come alterità radicale e mostruosa, un abietto non-umano che è tanto il prodotto di un'ideologia razzista quanto un mezzo funzionale al sostentamento e alla diffusione di quest'ultima.

Se ci si rivolge ad alcuni classici del gotico, è facile vedere come le strategie retoriche del genere vengano spesso utilizzate per perpetrare stigmi e stereotipi che, definendo l'altro attraverso la grammatica dell'abiezione, ribadiscono le gerarchie vigenti di razza, genere o classe.¹⁰ È il caso di *Gordon Pym* o di *Edgar Huntley: or, Memories of a Sleepwalker* di Charles Brockden Brown, ma la dinamica è evidente anche in classici del cinema horror come *I Walked with a Zombie* (1943), in cui le religioni sincretiche caraibiche vengono dipinte come culti demoniaci, i praticanti poco più di bestie selvagge totalmente alla mercé dei raffinati colonizzatori bianchi.

⁸ Sharpe, *In the Wake*, 17.

⁹ Wilderson, *Afropessimism*, 90.

¹⁰ Per un approfondimento su questo tema, si veda Halberstam, *Skin Shows*.

Ma, come scrive Wester, quando gli strumenti del gotico vengono invece impugnati da autori e autrici neri, questi sono in grado di rivelare “the archetypal depictions of racial, sexual, and gendered others as constructions useful in the production of white patriarchal dominance”,¹¹ trasformando il genere in un mezzo rivoluzionario piuttosto che reazionario (*contra* l’interpretazione di Fiedler, che considera il gotico statunitense un genere intrinsecamente conservatore).¹² In questo modo, continua Wester, “black authors appropriate and revise the genre’s tropes in unique ways to both speak back to the tradition’s originators and to make it a capable and useful vehicle for expressing the terrors and complexities of black existence in America”.¹³ Il gotico come operazione correttiva, quindi, atta a svincolare la presenza nera dal ghetto simbolico in cui le narrazioni tradizionali l’hanno relegata, (ri)costruendo allo stesso tempo un’identità che non sia solo il negativo di quella bianca, ma che rappresenti l’esperienza afroamericana in tutta la sua complessità, e specialmente nei suoi aspetti più oscuri.

Alla luce della prospettiva critica fin qui esposta, che fa dell’afropessimismo e degli studi sul gotico le sue assi portanti, le pagine seguenti si propongono di descrivere i modi in cui la serie HBO *Lovecraft Country* (2020) trasfigura l’esperienza afroamericana attraverso il linguaggio del terrore, configurandosi allo stesso tempo come una rilettura critica militante dell’opera di Howard Phillips Lovecraft, autore a cui si ispira per la definizione del proprio immaginario orrifico.

2. Da *Lovecraft* a *Lovecraft Country*

Lovecraft Country (2020), adattamento dell’omonimo romanzo di Matt Ruff del 2016, è un esempio eccellente di come il gotico

¹¹ Wester, *African American Gothic*, 2.

¹² Fiedler, *Love and Death*, 148.

¹³ Wester, *African American Gothic*, 1-2.

possa funzionare tanto come veicolo di una retorica oppressiva e, per contro, come un'operazione atta a illuminare aspetti storici e culturali altrimenti inespressi. L'opera di Ruff rientra già a suo modo nel solco identificato da Wester, presentandosi come una riflessione sul razzismo statunitense che scaturisce da una libera rivisitazione degli scritti di quello che è senza dubbio il più influente e controverso autore del terrore nel Novecento americano: Howard Phillips Lovecraft. Ma la serie, ideata e scritta per lo schermo dalla *showrunner* afroamericana Misha Green, sviluppa ulteriormente l'intuizione di Ruff, approfondendone le premesse per prodursi in una narrazione ancor più radicale e revisionista, che si impadronisce del materiale originale dello scrittore di Providence, utilizzando gli strumenti del padrone per smantellarne la casa (o meglio: per svelarne e criticarne la struttura). Il medium cinematografico si rivela particolarmente adatto a un'operazione di questa portata. Come scrive Wilderson, il linguaggio del cinema statunitense (o, in questo caso, delle serie televisive) ha sostanzialmente soffocato la "grammatica" di sofferenza e soggiogamento che definisce l'esistenza afroamericana, occultando in maniera più o meno evidente il razzismo sistemico della nazione.¹⁴ Un'opera come *Lovecraft Country* rappresenta quindi un luogo privilegiato d'indagine, perché rovescia apertamente questo stato di cose attraverso la volontà di esplicitare l'antagonismo strutturale diretto contro la popolazione nera attraverso la forza delle immagini. La strategia della *mise en scène* della serie (ovvero, il rapporto tra la dimensione testuale, eidetica e aurale di questa) svela con particolare chiarezza la "grammatica" di cui parla Wilderson, utilizzando l'esempio di Lovecraft come punto di partenza per una più ampia disamina dell'esperienza afroamericana moderna e contemporanea.

Il razzismo di H.P. Lovecraft non è certo un mistero. In obbedienza alle radici storico-culturali della letteratura gotica, di cui lo scrittore è un esponente riconoscibile pur nelle evidenti derive fantascientifiche e più propriamente *weird*, l'opera di Lovecraft si

¹⁴ Wilderson, *Red, White and Black*, 6.

presenta di frequente come espressione di paure inconse, implicitamente legate al suo status nella società dell'epoca. L'autore britannico Alan Moore coglie questa caratteristica scrivendo: “Far from outlandish eccentricities, the fears that generated Lovecraft’s stories and opinions were precisely those of the white, middle-class, heterosexual, Protestant-descended males who were most threatened by the shifting power relationships and values of the modern world”.¹⁵ Scrittore elitista, anglofilo e fortemente legato al mito della purezza della razza anglosassone, Lovecraft visse con disagio l’immigrazione e il multiculturalismo crescenti che caratterizzarono la sua era, legandosi in maniera asistemica ma consistente a posizioni eugenetiche e vicine alla supremazia bianca.¹⁶ Come nota David Punter “the terms which [Lovecraft] applies to his invading non-human monstrosities are precisely the same as those in which he describes members of all American ethnics groups with the exception of the caste of the East Coast ‘Old Americans’ to which he belonged”.¹⁷

A riprova dell’ostilità dell’autore nei confronti di chiunque non appartenesse alla casta dei “vecchi americani”, la *Howard Phillips Lovecraft Collection* della Brown University conserva una poesia attribuita al solitario di Providence, “On the Creation of Niggers” – probabilmente destinata a un carteggio privato – in cui il razzismo esplicito dello scrittore si rivela con particolare crudeltà, amplificato dall’evidente, e sgradevole, tono ludico del componimento, in cui gli afroamericani vengono apertamente definiti “semi-umani” e “cose”.¹⁸ Ma la disumanizzazione degli individui di discendenza

¹⁵ Moore, “Introduction”, 13.

¹⁶ Per un approfondimento su questo tema, si veda Lovett-Graff, “Shadows over Lovecraft”.

¹⁷ Punter, *The Literature of Terror*, 40.

¹⁸ Lovecraft, “On the Creation of Niggers”. La poesia in questione recita:
 When, long ago, the gods created Earth
 In Jove’s fair image Man was shap’d at birth.
 The beasts for lesser parts were next design’d;
 Yet were they too remote from humankind.
 To fill the gap, and join the rest to man,

africana in Lovecraft non è limitata agli archivi, e si mostra con chiarezza anche nei suoi racconti più noti. In “The Call of Cthulhu”, forse l’opera più celebre dell’autore, il protagonista, discendente da una preminente famiglia del New England, indaga su una serie di misteri che ruotano attorno a un oscuro culto demoniaco. Nel momento in cui uno dei raduni rituali viene scoperto e interrotto dall’arrivo della polizia, Lovecraft scrive:

There must have been nearly a hundred *mongrel* celebrants in the throng, [...] the prisoners all proved to be men of a very low, *mixed-blooded*, and *mentally aberrant* type. Most were seamen, and a sprinkling of negroes and mulattoes, largely West Indians or Brava Portuguese from the Cape Verde Islands, gave a colouring of *voodooism* to the heterogeneous cult. But before many questions were asked, it became manifest that something far deeper and older than *negro fetichism* was involved. *Degraded* and *ignorant* as they were, the *creatures* held with surprising consistency to the central idea of their *loathsome faith*.¹⁹

Com’è evidente, le strategie retoriche del testo accostano l’orrore sovrumano e indicibile rappresentato dal dio Cthulhu alla nerezza, al meticcio, e alle religioni africane, riunendo il tutto sotto il segno della corruzione fisica e morale, dell’abiezione e della mostruosità. Come in Poe, i protagonisti *Anglo* vengono nettamente differenziati dall’alterità nera, che acquista i caratteri di un’inconcepibile, ripugnante perversione antropologica. Sotto questo aspetto, l’opera di Lovecraft dimostra di essere un terreno fertile per tutte le analisi variamente legate alla congerie afropessimista, che vedono nell’esistenza nera “a position against which Humanity establishes, maintains, and renews its coherence, its corporeal integrity”,²⁰ un

Th’Olympian host conceiv’d a clever plan.
A beast they wrought, in semi-human figure,
Fill’d it with vice, and call’d the thing a NIGGER.

¹⁹ Lovecraft, “The Call of Cthulhu”, 521-522, enfasi mia.

²⁰ Wilderson, *Red, White and Black*, 11.

termine di paragone radicalmente altro rispetto al concetto stesso di umanità, che su questo si costruisce antagonisticamente attraverso relazioni di contrasto e differenza.

È precisamente sul sottotesto appena evidenziato che si installa *Lovecraft Country*, in cui si assiste tanto a una riproposizione, aggiornata e inquadrata in un solido contesto socio-culturale, dei paradigmi razziali così come postulati da Lovecraft, quanto a una loro dissezione volta a rivelarne i meccanismi profondi. Producendosi in una denuncia del razzismo sistemico statunitense, la serie presta particolare attenzione all’immaginario legato ai rapporti tra predominio bianco e subalternità nera, e così facendo permette a uno sguardo critico attento di svelarne la dimensione simbolica e le dinamiche di aggressione e distruzione a essa sottese. In questo modo, *Lovecraft Country* si presenta innanzitutto come riscrittura critica dell’opera di H.P. Lovecraft: un esercizio narrativo che, mettendo al centro l’esperienza afroamericana e filtrandola attraverso gli strumenti del gotico e del fantastico, la sottrae alla disumanizzazione cui è sottoposta nell’originale, sostituendo al terrore bianco per l’altro i concreti orrori quotidiani dell’era Jim Crow in cui la serie è ambientata. La scrittura di Misha Green è ricca di simboli e rimandi intertestuali ed extratestuali, al punto da rendere una disamina compiuta dei modi in cui si appropria e rielabora la storia afroamericana attraverso il filtro dell’orrore – intervenendo allo stesso tempo sul tessuto simbolico dell’opera di Lovecraft – pressoché impossibile nello spazio limitato a mia disposizione. Ho scelto quindi di soffermarmi su un’accurata selezione di scene che illustrano le dinamiche e lo scopo dell’operazione di Green con particolare efficacia.

3. *Jackie Robinson contro Cthulhu*

Il rapporto con la fonte è chiarito sin dalle prime scene della serie, che si apre su un sogno del protagonista, Atticus “Tic” Freeman, veterano della guerra di Corea e appassionato lettore di horror e fantascienza. Nella sequenza onirica, i ricordi dei combattimenti

vanno a intersecarsi con l'immaginario letterario caro al personaggio, trasformando una battaglia in trincea in uno scenario di guerra interplanetaria, con astronavi aliene e raggi laser che vanno ad aggiungersi alle bombe e alle baionette. Una voce fuori campo recita: "this is the story of a boy and his dream. But more than that, it is the story of an American boy and a dream that is truly American".²¹ L'ironia del commento, misurata sulla violenza delle scene mostrate, è evidente. E lo è soprattutto se si considera, in retrospettiva, l'attenzione che la serie pone sulle disparità di diritti civili tra bianchi e neri negli Stati Uniti degli anni Cinquanta, attenzione che dimostra come l'appellativo di "vero americano" porti con sé un'investitura politica e sociale essenzialmente negata ai cittadini di discendenza africana (che, è bene ricordarlo, continuavano a subire discriminazioni anche nell'esercito nonostante questo fosse stato ufficialmente desegregato dal presidente Truman nel 1948).²² Effettivamente, la voce fuori campo è estranea ai fatti mostrati dalla macchina da presa: si tratta infatti della traccia sonora del film *The Jackie Robinson Story* (1950), biografia del primo giocatore di baseball afroamericano a militare in una squadra della Major League, interrompendo di fatto la segregazione che fino ad allora vigeva nel campionato.

Jackie Robinson fu anche un pioniere delle lotte per i diritti civili. Martin Luther King, Jr. lo definì "un simbolo e una leggenda", e nel 2003 gli venne conferita la Medaglia d'oro del Congresso su iniziativa del senatore John F. Kerry come riconoscimento per gli sforzi profusi nella causa.²³ La serie crea quindi da subito un parallelo fra le vicissitudini dei protagonisti e la stagione, in parte coeva, del Civil Rights Movement, fornendo una fondamentale chiave di lettura per gli orrori che seguiranno nell'accostamento palese di questi al Moloch del razzismo statunitense attraverso l'immaginario lovecraftiano. A rafforzamento di questa intuizione,

²¹ "Sundown", *Lovecraft Country*, stagione 1, episodio 1.

²² "African-Americans in the Korean War".

²³ Robinson, "A Pioneer in Civil Rights".

il prologo onirico di *Lovecraft Country* si chiude su uno scontro all'ultimo sangue tra Robinson, che appare improvvisamente sul campo di battaglia, e un mostro tentacolare nel quale è facile vedere una figurazione del dio-demone Cthulhu, sineddoche degli orrori concepiti dal solitario di Providence e della loro dimensione simbolica bianco-nazionalista e xenofoba. Fatto a pezzi dal campione a colpi di mazza, Cthulhu risorge per attaccare ancora: un probabile suggerimento sulla tenacia del razzismo sistemico americano che nasconde anche un certo scetticismo sulla reale efficacia della lotta (una posizione su cui Green sembra indugiare in maniera ambigua, come spiegherò più avanti). Da questo punto di vista, la serie sembrerebbe sposare di nuovo le considerazioni dell'afropessimismo sull'impossibilità di redimere davvero l'esistenza nera dal paradigma di abiezione anti-umana nel quale è stata relegata dai discorsi egemoni sulla razza. Come scrive Frank B. Wilderson III, tra i più strenui e radicali sostenitori di questa teoria critica, qualsiasi programma di emancipazione nera (e quindi qualsiasi narrazione a essa legata) “emanates from a condition of suffering for which there is no imaginable strategy for redress—no narrative of redemption”.²⁴

La convergenza tra *Lovecraft Country* e un approccio ermeneutico afropessimista non si limita a questa prima scena, ma è strettamente legata alle dinamiche dell'intreccio. Il fulcro narrativo della serie è infatti rappresentato dai rapporti tra la famiglia Freeman e un misterioso ordine esoterico, *The Order of the Ancient Dawn*, deciso ad aprire un portale sul giardino dell'Eden assicurando così ai suoi membri la vita eterna. Gli appartenenti alla loggia, tutti uomini bianchi di elevato rango sociale (donne e afroamericani non sono ammessi nel circolo), hanno bisogno del sacrificio di Tic affinché il rituale abbia successo. Il giovane infatti è l'ultimo discendente del fondatore dell'ordine, Titus Braithwaite, che, avendo violentato una delle sue schiave, Hannah, nel 1833, ha dato vita alla progenie illegittima da cui discendono i Freeman.

²⁴ Wilderson, “Afropessimism and the End of Redemption”.

Elaborando questo nucleo principale, Green si prodiga innanzitutto in un commento sulla storia statunitense, esplicitandone gli aspetti tendenzialmente sottaciuti dalla retorica nazionalista. È possibile infatti leggere nell'*Order of the Ancient Dawn* e nei suoi membri – ricchi, potenti e venerandi – una trasfigurazione dei padri fondatori della nazione, con il sapiente Titus Braithwaite a ricoprire il ruolo di uno stregonesco Thomas Jefferson: padrone (e stupratore) di schiavi guidato da una visione edenico-pastorale dell'umanità (bianca) per la cui realizzazione è necessario il sangue della non-umanità (nera).

In questi dettagli si nasconde già un ribaltamento dei miti fondanti statunitensi mirato a rivelare la natura predatoria del potere e lo status della popolazione afroamericana, le cui vite vengono drenate e incanalate nel mantenimento delle strutture dominanti. Nella necessità del sacrificio di Tic risuona la considerazione di Wilderson secondo la quale la violenza diretta contro i neri sarebbe funzionale al mantenimento della vita umana (e quindi, della vita non-nera), e addirittura necessaria al calcolo ontologico-metafisico del mondo non-nero, come postulato dal filosofo Calvin L. Warren, che scrive: “it is the objectification, domination, and extermination of blacks that keep the metaphysical world intact” (un'affermazione particolarmente adatta a descrivere le macchinazioni sovranaturali dell'Ordine).²⁵ Nell'analisi di Wilderson, questo specifico esercizio della violenza obbedisce a una pulsione psicologica inconscia accomunabile alle dinamiche della *jouissance* lacaniana, e finalizzata alla conservazione di quella che lo studioso, in maniera non dissimile da Warren, definisce la “forza vitale” dell'umanità. “The violence of anti-Blackness secures the order of life itself; sadism in service to the prolongation of life”, scrive Wilderson.²⁶

A prescindere dall'effettiva validità delle analisi filosofiche appena citate (un argomento che va decisamente al di là degli obiettivi di questo saggio), *Lovecraft Country* ne rispecchia gli assunti di base

²⁵ Warren, *Ontological Terror*, 6.

²⁶ Wilderson, *Afropessimism*, 92.

nel mostrare il sacrificio di Tic come passaggio necessario all’acquisizione della vita eterna per i membri dell’ordine. In una scena particolarmente cruda, l’ultima Braithwaite rimasta, Christina – il cui aspetto ne riflette la purezza genetica “ariana”, termine di frequente utilizzato da Lovecraft stesso nei suoi carteggi – taglia i polsi di Tic per bagnarsi nel suo sangue, portando così a compimento il rituale. La pelle nuda del protagonista crea un nitido contrasto tanto visivo quanto simbolico con il pallore etereo della ragazza e il suo vestito candido, investendo la sequenza di un significato più ampio: siamo di fronte alla lotta, paradigmatica e ontologica, tra bianco e nero, umanità e dis-umanità, vivi e morti. Una lotta impari dall’esito prevedibile, a giudicare dal modo in cui i rapporti di potere vigenti vengono sottolineati dalla messa in scena, con una donna bianca che si nutre letteralmente del sangue di un uomo nero incatenato.

Lovecraft Country dimostra quindi la volontà di piegare gli elementi orrifici del gotico a una critica che, nell’apparente abbandono al fantastico, rivela piuttosto un’attenzione particolare alla dimensione storica e sociale dei rapporti tra la popolazione bianca e quella afroamericana. Così facendo, la serie obbedisce alla riflessione di David Punter, che vede nella narrativa gotica l’espressione di una “negative psychology”, e quindi la possibilità di leggere in negativo nel testo “the denied hopes and aspirations of a certain culture” attraverso l’esposizione critica dei meccanismi che impediscono la realizzazione di quelle stesse speranze e aspirazioni. “Gothic takes us on a tour through the labyrinthine corridors of repression, gives us glimpses of the skeletons of dead desires and makes them move again. It is in this sense that Gothic has been, over the last 200 years, a mode of history and a mode of memory”, conclude Punter.²⁷ Nel confronto serrato dei protagonisti con una pletora di orrori esplicitamente ispirati all’universo di Lovecraft, troviamo quindi la traslazione orrificica delle lotte quotidiane della comunità afroamericana contro la violenza sistemica di cui sono

²⁷ Punter, *The Literature of Terror*, 188.

vittime. In questo modo, *Lovecraft Country* sostiene senza riserve le considerazioni di Hartman e Sharpe nel mostrare come la “vita postuma” della schiavitù sia a tutti gli effetti una presenza massiccia nelle vite dei personaggi, unendo passato e presente nel segno del lutto e della precarietà esistenziale.

4. *Stop Dat Knocking: Emmett Till, Topsy, minstrelsy*

La violenza contro i corpi neri è solidamente al centro delle riflessioni della serie, saturando l'intera vicenda con l'onnipresenza della minaccia costituita dai complessi giochi di potere che si muovono attorno ai Braithwaite e alla loro eredità, sempre colti alla luce delle dinamiche legate all'evoluzione (o alla non-evoluzione) dei rapporti razziali statunitensi. La dimostrazione più efficace si trova in quello che è forse l'arco narrativo più significativo e simbolicamente ricco dell'opera, inaugurato dall'incontro di Diana “Dee” Freeman, giovane cugina del protagonista, con il corrotto corpo di polizia di Chicago agli ordini del capitano Seamus Lancaster, individuo senza scrupoli in possesso di arti magiche. Il radicamento della serie nella storia afroamericana (e soprattutto negli episodi più bui di questa) è evidente nel personaggio di Dee, che, nell'episodio intitolato “Holy Ghost”, si rivela come amica d'infanzia di Emmett Till, quattordicenne brutalmente assassinato in Mississippi nel 1955 con l'accusa pretestuosa di aver importunato una donna bianca.

Il linciaggio di Till, che diventerà suo malgrado un'icona postuma della stagione delle lotte per i diritti civili, occupa un posto rilevante nella scrittura di Green. Il funerale del ragazzo, durante il quale la madre, Mamie Elizabeth Till-Mobley, decise di tenere aperta la bara così da mostrare l'entità della devastazione del corpo (un orrore tanto iperbolico da apparire grottesco, indescrivibile quanto le aberrazioni gotiche di *Lovecraft*), introduce gli eventi dell'episodio “Jig-A-Bobo”.²⁸ Qui, in una scena particolarmente

²⁸ “Jig-A-Bobo”, *Lovecraft Country*, stagione 1, episodio 8.

indigesta Christina Braithwaite ricrea l’omicidio del ragazzo in ogni terribile dettaglio, sostituendosi alla vittima in un tentativo (in definitiva fallito) di comprendere la reale entità della sofferenza afroamericana. Ma, contrariamente a Till, Christina riemerge incolume dal fiume in cui viene gettata dopo essere stata seviziata: l’immunità garantita dalla magia che padroneggia è un equivalente fantastico dell’immunità alla violenza indiscriminata che il sistema le concede in quanto bianca di elevato ceto sociale. Se pure *Lovecraft Country* utilizza di frequente questo personaggio per veicolare messaggi critici nei confronti del potere patriarcale (e in effetti tutta la parabola di Christina è un tentativo di riguadagnare l’autorità che le è negata alla nascita), la serie dimostra di possedere uno sguardo coscientemente intersezionale nel contrapporre la sostanziale impermeabilità alla violenza del personaggio alle vicissitudini degli attanti afroamericani, la cui identità razziale è sufficiente a porli in costante pericolo di vita a prescindere dal genere e dall’età, come dimostra la presenza (spettrale ma decisiva) della storia di Emmett Till e quella, centrale all’interno delle strategie narrative dell’opera, di Dee.

Torniamo alla giovane e al suo incontro fatale con le forze di polizia di Chicago. A seguito del funerale di Till, Dee vaga per le strade del South Side visibilmente scioccata dalla morte dell’amico. Nell’attraversare un vicolo, la ragazza viene avvicinata da Lancaster e da uno dei suoi uomini, i quali iniziano a interrogarla. Com’è lecito aspettarsi, la situazione precipita rapidamente e Dee viene afferrata con una presa al collo in una sequenza che rimanda immediatamente all’omicidio di Eric Garner, soffocato da un agente della polizia di New York nel 2014. Il parallelo con la storia recente è subito confermato dalle parole della giovane, che, terrorizzata, ripete “I can’t breathe”,²⁹ frase ormai tristemente nota e, in seguito all’omicidio di Garner, entrata nel gergo del movimento Black Lives Matter come grido di protesta contro le violenze delle forze dell’ordine. Nell’incontro di Dee si nasconde l’eco di tutte le vittime della

²⁹ “Jig-A-Bobo”, *Lovecraft Country*, stagione 1, episodio 8.

brutalità che la polizia adopera sistematicamente nei confronti della comunità afroamericana, mentre il legame diretto con l'omicidio di Till rafforza e amplia la denuncia di un sistema interamente volto all'oppressione, e al massacro, dei neri americani. O meglio, di un sistema creato appositamente per mantenere l'ordine razziale, che si nutre della violenza contro i neri e instaura con questi un rapporto parassitico volto alla perpetuazione dell'iniquità e del soggiogamento.

Di nuovo, la magia gioca un ruolo cruciale nella definizione dei rapporti di potere, presentandosi ancora una volta come metafora dell'ingiustizia connaturata alle strutture sociali statunitensi. Se nel caso di Christina questa funziona in modo virtualmente indistinguibile dal privilegio di razza incarnato dall'antagonista, le arti magiche di cui è vittima Dee, maledetta da Lancaster a seguito dell'incontro e destinata a morire entro breve tempo se non curata da un contro-incantesimo, si presentano al contrario come estensione occulta del "calcolo razziale e dell'aritmetica politica" che perpetrano la vita postuma della schiavitù ed espongono gli afroamericani a una maggiore probabilità di morte prematura, con l'appoggio strutturale di un sistema inerentemente razzista di cui la polizia è il braccio armato. "There has never, not for one minute in American history, been peace between black people and the police", scrive Paul Butler.³⁰ Anche in questo caso, gli elementi che sfuggono a una rappresentazione realistica – benché la presenza opprimente del razzismo nell'America degli anni Cinquanta sia di frequente rappresentato con notevole efficacia senza la necessità di ricorrere al fantastico o allo horror – non diluiscono la critica sociale che la serie porta avanti, ma le forniscono piuttosto ulteriore profondità nel suggerire, così come nel caso individuato da Goddu in relazione alle *slave narratives*, l'entità dell'impatto del razzismo sulla popolazione afroamericana, mostrando come l'orrore che le permea sia tanto inconcepibile (e tanto potente) da essere pressoché coincidente con gli indicibili orrori cosmici prodotti da Lovecraft, orrori

³⁰ Butler, *Chokehold*, 10.

che in questo caso non si volgono *contro* il mondo *Old American* caro allo scrittore, ma piuttosto *provengono* da esso, scatenandosi su chiunque viva al di là della linea del privilegio razziale.

È interessante notare la forma in cui la maledizione di Dee viene portata sullo schermo, una scelta che si distacca dal romanzo di Ruff e che obbedisce alla volontà di Green di fornire agli orrori della serie una dimensione storico-sociale e culturale ben distinguibile. Nell'opera originale, la maledizione di Lancaster si concretizza infatti in una bambola posseduta (chiamata “Devil Doll”), un *cliché* della letteratura e del cinema del terrore che sfrutta i tipici meccanismi del perturbante. La scelta di Green evita invece di ricorrere a un espediente in un certo senso universale (o almeno, non nettamente marcato in senso etnico-culturale) come quello di Ruff, sfruttando una classe di demoni ben diversa. L'entità della maledizione viene rivelata in una sequenza ricca di allusioni, che riportano ancora una volta la dimensione simbolica del sovrannaturale all'interno dell'eredità della schiavitù e della segregazione.

Tornata a casa dopo l'incontro con la polizia, Dee si chiude in camera e accende la radio. L'inquadratura si sposta su una copia di *Uncle Tom's Cabin*, mentre la musica diffusa nell'appartamento viene bruscamente sostituita da “Stop Dat Knocking”, pezzo del 1847 ampiamente utilizzato all'interno dei *minstrel shows*, nota forma di intrattenimento razzista che, come spiega Eric Lott, ha funzionato come punto di contatto e comunicazione tra la cultura bianca e la cultura nera in un'epoca in cui queste realtà erano altrimenti rigidamente separate. Alla base delle dinamiche simboliche del *minstrelsy*, secondo Lott, c'è un'inconscia ma irresistibile fascinazione bianca per il mondo nero, dalla quale deriva una parallela volontà di deridere e possedere la cultura afroamericana, incasellandola in stereotipi statici e ben definiti capaci di neutralizzare l'inquietudine legata al desiderio proibito dell'altro.³¹ Questo rapporto è sottolineato dalla copertina del romanzo di Stowe mostrata nell'episodio, in cui Topsy ed Eva sono raffigurate di fronte a uno specchio,

³¹ Lott, *Love and Theft*, 6-7.

suggerendo una relazione riflessiva, ma in definitiva vampiresca, non dissimile da quella delineata da Lott,³² e sostanzialmente coincidente con le riflessioni afropessimiste di Wilderson e Warren per i quali l'umanità non è un'entità organica ma un costrutto che si definisce attraverso la differenza con l'alterità nera.

L'accostamento di *minstrelsy* e della più nota (e discussa) opera antischiavista del XIX secolo nasconde una critica a quest'ultima: *Lovecraft Country* si unisce al coro di voci che negli anni hanno attaccato l'opera di Stowe perché colpevole di perpetrare i luoghi comuni sulla razza creati e diffusi dalla stessa istituzione che si proponeva di attaccare. Infatti, la maledizione di cui è vittima Dee prende proprio la forma di uno degli stereotipi razzisti del romanzo: quello della *pickaninny* (termine denigratorio che indica una bambina o un bambino neri), reso popolare proprio dal personaggio di Topsy e successivamente entrato stabilmente nel catalogo di maschere dei *minstrel shows*, nei quali perderà però i caratteri drammatici della rappresentazione originaria per trasformarsi in macchietta comica.³³ L'intento originario di Stowe era quello di utilizzare Topsy come esempio del potere corruttivo della schiavitù, portando sulla pagina una figura ambigua e tutto sommato inquietante nell'unione di innocenza e degrado che la caratterizzano. Nel capitolo a lei dedicato, la bambina viene introdotta così:

She was one of the blackest of her race; and her round shining eyes, glittering as glass beads, moved with quick and restless glances over everything in the room. [...] Her woolly hair was braided in sundry little tails, which stuck out in every direction. [...] She was dressed in a single filthy, ragged garment, made of bagging; and stood with her hands demurely folded before her. Altogether, there was something odd and goblin-like about her appearance,—

³² In merito a questo argomento, oltre a *Love and Theft*, si veda, sempre da Lott, *Black Mirror*.

³³ Pilgrim, "The Picaninny Caricature".

something, as Miss Ophelia afterwards said, “so heathenish,” as to inspire that good lady with utter dismay.³⁴

Come si nota, la descrizione tende a sottolinearne gli aspetti più perturbanti e alieni rispetto alla cultura bianca, inquadrando subito il personaggio come oggetto fobico e abietto.

Se la macchina dell'intrattenimento popolare ha nel tempo disinnescato le caratteristiche disturbanti di Topsy, *Lovecraft Country* sceglie invece di rispolverare la raffigurazione originaria, rendendola anzi ancor più sinistra. A seguito della maledizione di Lancaster, infatti, Dee viene costantemente inseguita da due creature da incubo: Topsy e Bopsy, gemelle spettrali che replicano le fattezze associate al personaggio da Stowe, distorte però dall'aggiunta di zanne mostruose e artigli intrisi di sangue.³⁵ I movimenti dei due demoni riproducono una serie di *routines* tipiche delle danze del *minstrel show*, ma in maniera innaturale, meccanica e perturbante, sorridendo stolidamente come nelle numerose illustrazioni di *pickaninnies* utilizzate a scopo pubblicitario nell'America del tempo (si pensi ad esempio ai Gold Dust Twins Goldie and Dustie, altra evidente ispirazione per le due). In maniera ancor più trasparente rispetto agli esempi precedenti, l'orrore di questa scena non procede dall'irruzione di una realtà oscura e inconcepibile nel tessuto del quotidiano come spesso accade in Lovecraft, ma è piuttosto una traduzione (più fedele che immaginifica) dello sguardo vilificante del mondo bianco sulla cultura afroamericana: tanto più terrificante perché concretamente mortale negli effetti disumanizzanti.

³⁴ Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, 309-310.

³⁵ La caratterizzazione originaria di Topsy come “goblin-like” è ulteriormente marcata in senso orrifico in un libro per bambini ispirato al romanzo di Stowe, *The Story of Topsy from Uncle Tom's Cabin* (1908), dove viene definita “imp of darkness”, una descrizione che si ritrova intatta nelle diaboliche Topsy e Bopsy di Green.

5. *Conclusion: dall'afropessimismo, verso l'afrofuturismo*

La visione di *Lovecraft Country* appare quindi fortemente pessimista e addirittura nichilista. Nel rovesciamento dei tropi originali dello scrittore di Providence troviamo un'evidente rfigurazione critica dell'immaginario gotico lovecraftiano, e con essa un sostanziale ripensamento del ruolo della narrativa del terrore statunitense, che perde i caratteri intrinsecamente conservatori così come delineati da Fiedler per farsi strumento di denuncia. Eppure, la serie continua a presentare un'esistenza afroamericana paralizzata all'interno di spazi esiziali dai quali non sembra esserci scampo. L'operazione di Misha Green può in un certo senso considerarsi solo parzialmente efficace riguardo allo sviluppo del potenziale contro-narrativo: *Lovecraft Country* esprime con forza, solo apparentemente iperbolica, i terrori dell'esperienza nera, ma non sembra fornire alcuna redenzione ai suoi protagonisti, confermando ancora una volta l'analisi di Wilderson, per il quale le narrazioni redentive sono appannaggio dei non-neri, e anzi, "inherently anti-Black".³⁶

Nelle ultime battute della storia, il corpo di Tic, deceduto a seguito del rituale di Christina, viene accompagnato dai personaggi superstiti mentre la voce fuori campo del protagonista recita una lettera d'addio indirizzata al padre. "Teach my son new ways of living instead of repeating what we've been through": queste le parole di commiato del giovane.³⁷ La serie si conclude quindi con un appello al futuro e con la speranza di un cambiamento che possa spezzare la gabbia di violenza in cui i personaggi sono costretti; quello "undynamic human state"³⁸ associato alla condizione degli schiavi che sembra tutto sommato efficace nel descrivere le traiettorie dei personaggi di *Lovecraft Country*: sospesi nell'incertezza dopo la morte del protagonista e apparentemente incapaci di sfuggire al paradigma che li imprigiona.

³⁶ Wilderson, *Afropessimism*, 226.

³⁷ Green, *Lovecraft Country*, stagione 1, episodio 10, "Full Circle".

³⁸ Spillers, *Black, White, and in Color*, 224.

Eppure, tramite le parole postume di Tic, la serie sembra porre l'accento su una “insistence on existing”,³⁹ forzando nonostante tutto l'esistenza nera in un mondo oscuro e interamente ostile. La scena che chiude la stagione sembra confermare questa direzione, utilizzando ancora una volta il personaggio di Dee come vettore simbolico, questa volta in senso potenzialmente liberatorio. La ragazza infatti viene salvata dalla maledizione lanciata da Lancaster, perdendo però un braccio a seguito del contatto mortifero con Topsy e Bopsy. L'arto viene prontamente sostituito dalla madre Hippolyta con una protesi meccanica che si rivela solo a pochi secondi dalla conclusione, quando Dee ne sfrutta la forza sovrumana per uccidere Christina mentre la macchina da presa indugia sul braccio metallico in azione, rendendo questo elemento bizzarro il focus del breve epilogo. Impossibile verificare gli eventuali sviluppi a cui avrebbe portato l'inserimento (timido, ma decisivo) di una tematica postumana nella serie: *Lovecraft Country* è stata infatti cancellata dal *network* HBO nonostante i preparativi per una seconda stagione fossero già in atto.⁴⁰

Ma l'inserimento di una tecnologia protesica applicata alla giovane ragazza afroamericana richiama immediatamente alla mente la definizione originaria di afrofuturismo data da Mark Dery, che descrive il genere come “African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically-enhanced future”.⁴¹ Suggestendo un'evoluzione della serie in direzione più nettamente fantascientifica, la sequenza finale sembra quindi rafforzare le parole di speranza di Tic, muovendo dall'oscurità paradigmatica del gotico così come postulato da Lovecraft verso un'estetica (e una visione) afrofuturista, ovvero verso la creazione di uno spazio narrativo di resistenza e legittimazione capace di re-immaginare l'esistenza nera al di fuori delle strutture costrittive e disumanizzanti in cui è stata relegata nel passato, e in cui continua

³⁹ Sharpe, *In the Wake*, 11.

⁴⁰ Andreeva, “‘Lovecraft Country’ not Returning”.

⁴¹ Dery, ed., *Flame Wars*, 180.

ad essere confinata nel presente.⁴² Riassumendo in sé una parabola che va dalle tenebre della schiavitù e della vita postuma di questa alla speranza di un domani di libertà ed emancipazione, *Lovecraft Country* accompagna lo spettatore in un viaggio che rende finalmente visibile l'oscurità della nerezza, illuminandola per proiettarla verso il futuro.

⁴² L'accezione con la quale l'afrofuturismo viene qui considerato deriva, oltre che dal lavoro di Dery, da Womack, *Afrofuturism*, e Lavender, *Afrofuturism Rising*.

Bibliografia

“African-Americans in the Korean War”. *Korean War Legacy Foundation*. <https://koreanwarlegacy.org/chapters/african-americans-in-the-korean-war/>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

The Story of Topsy from Uncle Tom's Cabin. Chicago: Reilly and Britton, 1908. <http://utc.iath.virginia.edu/childrn/cbcbhbat.html>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Andreeva, Nellie. “‘Lovecraft Country’ not Returning for Season 2 on HBO”. *Deadline* (2 July 2021). <https://deadline.com/2021/07/lovecraft-country-canceled-no-season-2-hbo-1234785811/>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Brogan, Kathleen. *Cultural Hauntings: Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1998.

Butler, Paul. *Chokehold: Policing Black Men*. New York: The New Press, 2017.

Dery, Mark. Ed. *Flame Wars: The Discourses of Cyberculture*. Durham: Duke University Press, 1994.

Edwards, Justin. *Gothic Passages: Racial Ambiguity and the American Gothic*. Iowa City: University of Iowa Press, 2003.

Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books, 1960.

Ford, Sarah Gilbreath. *Haunted Property: Slavery and the Gothic*. Jackson: University Press of Mississippi, 2020.

Goddu, Teresa A. “U.S. Antislavery Tracts and the Literary Imagination”. *The Cambridge Companion to Slavery in American Literature*. Ed. Ezra Tawil. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 32-54.

Green, Misha. *Lovecraft Country*. Warner Bros Television Studios, HBO, 2020.

Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.

Hartman, Saidiya. *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2007.

Lavender, Isiah III. *Afrofuturism Rising: The Literary Prehistory of a Movement*. Columbus: The Ohio State University Press, 2019.

Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

----. *Black Mirror: The Cultural Contradictions of American Racism*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2017.

Lovecraft, Howard Phillips. "On the Creation of Niggers". *Brown University Library, Brown Digital Repository* (1912). <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:425397/>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Punter, David. "The Call of Cthulhu". *The New Annotated H.P. Lovecraft*. Ed. Leslie S. Klinger. New York: Liveright, 2014. 488-579.

Lovett-Graff, Bennet. "Shadows over Lovecraft: Reactionary Fantasy and Immigrant Eugenics". *Extrapolation* 38.3 (1997): 175-192.

Moore, Alan. "Introduction". *The New Annotated H.P. Lovecraft*. Ed. Leslie S. Klinger. New York: Liveright, 2014. 8-18.

Pilgrim, David. "The Pickaninny Caricature". *Ferris State University Jim Crow Museum* (2012). <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/picaninny/homepage.htm>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Punter, David and Glennis Byron. *The Gothic*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

----. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 2: The Modern Gothic*. London: Routledge, 2013.

Robinson, Rachel. "A Pioneer in Civil Rights". *The Boston Globe* (2 March 2005). http://archive.boston.com/news/globe/editorial_opinion/oped/articles/2005/03/02/a_pioneer_in_civil_rights/. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Rubeo, Ugo. *Agghiaccianti simmetrie. Dinamiche testuali in The Narrative of Arthur Gordon Pym di Edgar Allan Poe*. Roma: Lozzi & Rossi, 2000.

Sharpe, Christina. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press, 2016.

Spillers, Hortense. *Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture*. Chicago: The Chicago University Press, 2003.

Stowe, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin: Or, Life Among the Lowly*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

Warren, Calvin L. *Ontological Terror: Blackness, Nihilism, and Emancipation*. Durham: Duke University Press, 2018.

Wester, Maisha L. *African American Gothic: Screams from Shadowed Places*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Wilderson, Frank B. III. “Afropessimism and the End of Redemption”. *Humanities Futures*. <https://humanitiesfutures.org/papers/afro-pessimism-end-redemption/>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

----. *Red, White and Black: Cinema and the Structures of U.S. Antagonism*. Durham: Duke University Press, 2010.

----. *Afropessimism*. New York: Liveright, 2020.

Womack, Ytasha L. *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.