

LA FABBRICA OSCURA
POIESI DELLE FORME WEIRD IN THE RED TOWER DI THOMAS LIGOTTI

di Emilio Gianotti

«Rimango solo io che parlo [...] con questi suoni intorno, sopra e sotto. Nessun canone, nessun contesto. Quest[o] è un artificio spontaneo di qualcuno che vede oltre l'umano. Piano piano arreda il vuoto. “Ma il vuoto non lo puoi arredare!” “Dai, cerbiatto, fammi dire le mie stronzate da mago!»

Permettendomi Artifici Spontanei – Uochi Toki

Abstract

In the award-winning short story The Red Tower, weird writer Thomas Ligotti creates the image of a factory which produces monsters and other inexplicable trinkets. Through a peculiar use of unreliable narration the fictional world surrounding the factory is represented as mysterious and haunting. The essay uses notions of Possible Worlds Theory and Fiction Theory to explore Ligotti's use of this literary technique, highlighting its effects and its relationship with Ligotti's nihilistic theory. Particular focus is given to the concept of sublimation, which Ligotti borrows from antinatalist philosopher Zapffe. A character of weird productivity of literary forms emerges as a counterpart to the substantial emptiness of The Red Tower's narrative world, and functions as an annex to Ligotti's theory of empty subjects in a meaningless and painful world.

In *The Red Tower*, premio Bram Stoker per il miglior racconto lungo nel 1996 poi contenuto nella raccolta *Teatro Grottesco* (2006), Thomas Ligotti mette in scena una fabbrica dalle mura rosse, costruita nel centro di una landa desolata, che produce una lunghissima serie di oggetti misteriosi la cui utilità è oscura al lettore quanto alla voce narrante. Per poter rendere conto dello stile di Ligotti e delle dimensioni di questa proliferazione di oggetti, occorrerà citare per esteso:

[A] gruesome array of goods that could perhaps best be described as novelty items. In the beginning there was a chaotic quality to the objects and constructions produced by the machinery at the Red Tower, a randomness that yielded formless things of no consistent shape or size or apparent design. Occasionally there might appear a peculiar ashen lump that betrayed some semblance of a face or clawing fingers, or perhaps an assemblage that looked like a casket with tiny irregular wheels [...] tiny, delicate cameos that were heavier than their size would suggest, far heavier, and lockets whose shiny outer surface flipped open to reveal a black reverberant abyss inside, a deep blackness roaring with echoes.

Along the same lines was a series of lifelike replicas of internal organs and physiological structures, many of them evidencing an advanced stage of disease and all of them displeasingly warm and soft to the touch. There was a fake disembodied hand on which fingernails would grow several inches overnight and insistently grew back should one attempt to clip them. Numerous natural objects, mostly bulbous gourds, were designed to produce a long, deafening scream whenever they were picked up or otherwise disturbed in their vegetable stillness. Less scrutable were such things as hardened globs of lava into whose rough, igneous forms were set a pair of rheumy eyes that perpetually shifted their gaze from side to side like a relentless pendulum. And there was also a humble piece of cement, a fragment broken away from any street or sidewalk, that left a most intractable stain, greasy and green, on whatever surface it was placed. [E ancora...] an ornate music box that, when opened, emitted a brief gurgling or sucking sound in emulation of a dying individual's death rattle [...] a pocket watch in a gold casing which opened to reveal a curious timepiece whose numerals were represented by tiny quivering insects while the circling “hands” were reptilian tongues, slender and pink. [...] exotic carpets woven with intricate abstract patterns that, when focused upon for a certain length of time, composed themselves into fleeting

phantasmagoric scenes of a kind which might pass through a feverstricken or even permanently damaged brain. (Ligotti 2008, 67-69)

Di questi oggetti conosciamo le descrizioni che evocano immaginari memori dell'horror del novecento in un tripudio di estetica del desueto¹. Questi prodotti orrorifici, che coinvolgono i sensi e lasciano tracce (a volte indelebili) nella vita dei loro ignari possessori, per via di questa loro stessa natura non-funzionale inducono a chiedersi il perché della loro creazione. A questa domanda non è data risposta. La fabbrica, che pare priva di personale di qualsiasi tipo, è costruita su un oscuro cimitero² che in qualche modo genera gli oggetti che misteriosamente si ritrovano nelle case dei suoi ignari clienti, che mai li hanno acquistati né richiesti in alcun modo. A questo proposito si noti l'uso di forme verbali passive come a evocare l'idea che questi oggetti si muovano da soli:

As the unique inventions of the Red Tower achieved their final forms, they seemed to be assigned specific locations to which they were destined to be delivered, either by hand or by small wagons or carts pulled over sometimes great distances through the system of underground tunnels. Where they might ultimately pop up was anybody's guess. It might be in the back of a dark closet, buried under a pile of undistinguished junk, where some item of the highest and most extreme novelty would lie for quite some time before it was encountered by sheer accident or misfortune. (Ligotti 2008, 69)

In una mirabile immagine tripofobica, il mondo attorno alla fabbrica viene presentato come precario e svuotato, attraversato com'è da una serie di cunicoli e gallerie che lo fanno “simile a un alveare”, coperto soltanto dalla landa desolata che si fa quindi crosta sottile, quasi cartacea, su questo vuoto sottostante. È da questi spazi negativi che i prodotti terribili di questa fabbrica così «precariously nestled» (2008, 77) giungono alle loro destinazioni: «From this central chamber radiated a system of tunnels that *honeycombed* the land beneath the gray and desolate country surrounding the Red Tower». (2008, 67; corsivo mio)

La fabbrica per di più è soggetta periodicamente a quelli che Ligotti chiama in corsivo *fadings* o “svanimenti”, che la svuotano dei suoi apparati interni senza che questo tuttavia influenzi la sua inarrestabile e sempre più complessa produttività. Dai *novelty items* di cui sopra si passa a sempre più complessi “iper-organismi” senza che questi abbiano o diano alla fabbrica maggior senso dei loro più semplici predecessori³. La trama, quasi assente, è poco più di una descrizione del declino, o meglio, dell'inspiegabile mutamento della fabbrica che avviene attraverso questi svanimenti senza un fine palese.

La storia si conclude con un ammonimento della voce narrante. Tutto quello che abbiamo letto, ci dice, è messo fra parentesi da una serie di *caveat* di veridicità che ricordano le celebri affermazioni di Gorgia sull'essere, applicate a una verità lovecraftiana:

¹ Nell'uso di termini come “desueto” e più avanti “inutile e al limite nocivo” mi rifaccio a Orlando (2015). L'uso di tali termini è da intendersi come rimando generico e non come riferimento specifico alle categorie critiche orlandiane. Un'analisi dettagliata di questo tipo meriterebbe un approfondimento a sé.

² «The scene [...] was in many ways like that of a secluded graveyard, surrounded by a rather crooked fence of widely spaced pickets held together by rusty wire. The headstones inside the fence all closely pressed against one another and were quite common, though somewhat antiquated, in their design. However, there were no names or dates inscribed on these monuments, nothing at all, in fact, with the exception of some rudimentary and abstract ornamentation. » (2008, 70)

³ «From its beginnings as a manufacturer of novelty items of an extravagant nature, the factory had now gone into the business of creating what came to be known as 'hyper-organisms.' [...] each of these *hyper-organisms*, even as they scintillated with an obscene degree of vital impulses, also, and at the same time, had degeneracy and death written deeply upon them. In accord with a tradition of dumbstruck insanity, it seems the less said about these offspring of the *birthing graves*, or any similar creations, the better. » (2008, 74-75)

I am only repeating what I have heard. I myself have never seen the Red Tower — no one ever has, and possibly no one ever will. And yet wherever I go, people are talking about it. In one way or another they are talking about the nightmarish novelty items or about the mysterious and revolting hyper-organisms, as well as babbling endlessly about the subterranean system of tunnels and the secluded graveyard whose headstones display no names and no dates designating either birth or death. Everything they are saying is about the Red Tower, in one way or another, and about nothing else but the Red Tower. We are all talking and thinking about the Red Tower in our own degenerate way. *I have only recorded what everyone is saying (though they may not know they are saying it), and sometimes what they have seen (though they may not know they have seen it).* But still they are always talking, in one deranged way or another, about the Red Tower. I hear them talk of it every day of my life. Unless, of course, they begin to speak about gray and desolate landscape, that *hazy void* in which the Red Tower — the great and industrious Red Tower — is so precariously nestled. Then the voices grow quiet until I can barely hear them as they attempt to communicate with me in choking scraps of post-nightmare trauma. (2008, 76-77; corsivi mie)

Nessuno sa cosa sia la fabbrica in realtà, né dove si trovi, né quali siano i suoi scopi. Della Torre Rossa, pare, si parla e si ascolta soltanto, forse persino inconsapevolmente. Da questi brani possiamo estrapolare alcune osservazioni preliminari sul mondo in cui il racconto ha luogo. Primo: esiste da qualche parte una Torre Rossa che produce una serie abbondante di oggetti inutili e al limite nocivi che si manifestano non richiesti nelle case delle persone. Secondo: intorno a essa c'è una landa desolata che si estende al di sopra di un mondo crivellato di cunicoli. Terzo: tutte le informazioni di cui sopra ci sono raccontate da un narratore che si dichiara inaffidabile. Utilizzando gli strumenti della *possible worlds theory* è possibile analizzare queste proposizioni in una lettura unica, cominciando dall'ultima.

1. *Il narratore inaffidabile e il mondo vuoto*

Quello a cui il testo ci mette di fronte non è soltanto un semplice narratore inaffidabile. Esso si presenta come consapevole di non avere alcun potere di affermare se quello che racconta sia vero e il racconto non ci attribuisce alcun compito di smascheramento. Inoltre, non solo si presenta come inaffidabile, ma stratifica la sua inaffidabilità in un numero multiplo di livelli. Il narratore non ha mai visto la torre, né gli oggetti, né la landa desolata così come nessun'altro, ma una serie di altri soggetti gliene parla e non fa altro che parlarne e pensarne in un modo che viene definito *degenerate*. Allo stesso tempo, il narratore ci dice di non fare altro che registrare voci che non sanno di parlare di cose che non sanno se hanno visto, e se provano a parlare della landa (*l'hazy void* che circonda la fabbrica per distanze incalcolabili) allora anche queste voci così impersonali tacciono progressivamente, non lasciando al narratore che i balbettii di chi si sveglia da un incubo. Oltre che nel finale riportato in precedenza, il testo è disseminato di ulteriori rincari di inaffidabilità narrativa: «Despite their ostensibly mad or credulous origins, these testimonies, it seemed to me, deserved more than a cursory hearing. [...] it may very well have been a fabrication of individuals who were lost in the advanced stages of either physical or psychic deterioration» (2008, 66).

Una tale insistenza sull'inaffidabilità del narratore e delle sue fonti è degna di nota e si fa parte integrante e sostanziale del nostro ingresso nel mondo narrativo. Secondo la *possible worlds theory* chiamiamo *authentication* (autenticazione) la capacità che il testo ha di dare valore di esistenza finzionale a una proposizione narrativa. Quando il prologo al *Signore degli Anelli* esordisce con «Questo libro riguarda principalmente gli Hobbit» (Tolkien 1977, 25), esso mette di fatto gli Hobbit nello stato di esistenza finzionale. Il lettore dovrà supporre che in questo mondo narrativo esistono tali “Hobbit” che avranno le caratteristiche che di volta in volta verranno predicate di loro. Questo procedimento, attivo in qualunque narrazione fin dall'inizio, subisce in Ligotti una

radicale messa in discussione durante tutto il corso della narrazione. La tecnica narrativa utilizzata da Ligotti in *The Red Tower*, piuttosto comune nella sua produzione, è paragonabile alla narrativa *skaz*⁴, cioè la narrativa in cui il narratore pare rivolgersi a un interlocutore (si suppone il lettore) come se questi potesse da un momento all'altro rispondergli o porgli domande. Di questo genere Doležel scrive che esso è un «ludic narrative act, a noncommittal, nonbinding play with world-construction» (Doležel 1998, 161) e fa l'esempio del suo uso in Gogol in cui il narratore onnisciente in terza persona è inframezzato da momenti narrati in prima persona dal protagonista e in cui il narratore stesso dichiara di non poter affermare quello che il personaggio pensi salvo poi affermarlo di fatto in più punti del testo (1998, 162). A differenza di Gogol, il narratore di Ligotti, se escludiamo la bocca muta del lettore ideale dello *skaz*, è una voce solitaria nel racconto, che passa di volta in volta dal narrare della Torre in terza persona al narrare di sé in prima persona. Doležel attribuisce alla tecnica dello *skaz* la caratteristica di invalidare (in inglese *to void*) l'atto narrativo alla base da un punto di vista dell'*authentication*. Non c'è modo di dire se quello che leggiamo nella letteratura *skaz* esista o meno nel mondo del racconto. Nel nostro caso particolare, il narratore, dichiarando a più riprese e in più modi di non sapere affatto se quello che racconta è vero (e insistendo invece sull'inaffidabilità degenerata di sé stesso e delle sue fonti), genera una situazione simile al paradosso di affermare “questa frase è falsa”, dichiarando invece “non c'è modo di sapere se quello che ho raccontato sia vero o falso”. Questa dichiarazione al livello del contenuto si sovrappone alla forma della narrazione aggiungendo rincaro su rincaro all'inaffidabilità del narratore e potenziandone l'effetto. Lewis a questo proposito parla di fatti finzionali “non vacuamente veri” come di fatti φ che nel mondo di finzione f sono dati per conosciuti (*told as known facts*) dalla comunità di riferimento⁵. Nel nostro mondo di finzione ciò che riceviamo dal narratore è posto in blocco come “fatto non realmente noto” dal narratore stesso. L'unica parte del testo su cui egli non getta il dubbio è il fatto che della Torre Rossa si parla, seppur in modo più o meno coerente. Una volta attraversati i filtri di inaffidabilità della voce narrante che non autenticano nessuna delle informazioni che essa stessa ci tramanda sul mondo in cui vive, cosa resta? Un mondo incerto in cui una voce narrante piena di terrore ci propone una narrazione di seconda mano. In questo modo Ligotti ci svuota di coordinate. La nostra voce narrante non ha contesto che sia autenticato, l'unica informazione autenticabile riguardo alla sua presenza è il fatto che egli si esprime, che comunica tramite la narrazione.

Quello che si perde alla base è la funzione modale epistemica. La funzione epistemica nella *possible worlds theory* è appunto quella che ci consente di individuare ciò che è conosciuto o dato per esistente nel mondo di riferimento⁶ e, nel nostro caso, essa non può che decretare che nulla di ciò che ci è stato raccontato sia definitivamente esistente nel mondo narrativo se non come diceria: l'unica realtà solida è il racconto stesso del mondo in cui esistono la landa desolata e la torre rossa. Questo rende il mondo di riferimento del racconto molto simile, strutturalmente, alla stessa landa desolata di cui ci parla il narratore. Quello che sappiamo della nostra condizione di

⁴ Nell'utilizzare questo termine non si fa riferimento al genere popolare della letteratura russa quanto alla tecnica letteraria da essa estrapolata così come la leggiamo in Doležel (1998, 161-163). Malgrado il narratore parli di quello che stiamo leggendo come di un «document», ad avvalorare la nostra ipotesi di lettura ci sono passaggi nel racconto in cui il narratore usa espressioni tipiche dell'oralità quali «I repeat» e in cui si riferisce a sé stesso come parlante e al lettore come a uno “you” implicito. «Perhaps it seems that I have said too much about the Red Tower, and perhaps it has sounded far too strange. Do not think that I am unaware of such things.» (Ligotti 2008, 66, 76).

⁵ “[A] possible plot might imply that there could be nobody in a position to know or tell of the events in question. If a fiction is impossible in [this] way, then to tell it as known fact would be to know its truth and tell truly something that implies that its truth could not be known; which is impossible.” (Lewis 1978, 44-45). Un'analisi simile è riscontrabile in (Jedliřková 2008).

⁶ Per il concetto di *epistemic function* Cfr. Bell e Ryan (2019, 4, 11, 36, 98, 238, 241, 275, 281, 284), Traill (1991, 196-210; 1996), Doležel, (1998, 114, 126-128).

lettori chiamati a interagire col testo, è mediata da una serie di strati di inaffidabilità. La visione della torre è un'allucinazione, ricostruita a malapena, a partire da un delirio balbettato. Massimizzando l'incompletezza del suo mondo narrativo dal punto di vista di ciò che si può o non si può dire con certezza su di esso, Ligotti ne abbassa in modo drammatico quella che in *fiction theory* chiamiamo *saturation* (saturazione)⁷. Questo avvicina paradossalmente il testo intero di Ligotti ai bordi di quella che Doležel definirebbe una «*zero texture*», un luogo testuale di non-scrittura, un «*gap*» (1998,169-170) nella descrizione del mondo di finzione che ci impedisce di produrre affermazioni veridiche al suo riguardo e con cui dobbiamo fare i conti come mancanza in quanto tale. Più che una sfera compiuta questo mondo, come quello della fabbrica, è un guscio d'uovo rotto fatto di pertugi, uno spazio negativo atto soltanto a farsi attraversare dall'insensato generando il *weird*. In altre parole: infinitamente più permeabile di quanto non sia solido e delimitato. La landa è vuota (*hazy void*) e non se ne può parlare, e anche laddove se ne parla non la si può capire. Il terreno in cui si muove il narratore è un alveare vuoto di forme narrate: la torre, la landa e gli oggetti che la torre produce. Tutto ciò apre all'interpretazione che sia il raccontare in sé la chiave di lettura di *The Red Tower*.

A questo si aggiunge un dettaglio centrale: la storia della Torre è narrata come di un altrove le cui distanze sono iperbolicamente «incalcolabili» (Ligotti 2008, 77). Se questo è vero allora cosa sappiamo del mondo che circonda il narratore stesso come voce che ci parla della torre? L'unica presenza autenticata dalla voce narrante come suo compresente prossimo sono le folli voci che gli parlano della torre. Potremmo quindi concettualizzare il racconto *The Red Tower* come una storia a due mondi: un mondo vuoto W in cui una voce ci parla, tramite la narrazione, di una serie di voci deliranti che gli parlano di un secondo mondo W_1 (la landa, *hazy void*) in cui la Torre Rossa produce le sue mostruosità. Come vedremo questa struttura concentrica e intra-speculare può essere fatta risalire, così come tutto l'immaginario e lo stile di Ligotti, alla sua stessa filosofia.

1- *La filosofia di Ligotti: il Roseau Suffrant.*

L'unico movimento che spicca come trama del racconto è la serie continua dei cosiddetti *svanimenti* a cui è sottoposta la fabbrica. Questa, unitamente all'antefatto della derivazione del suo colore rosso, sono fatti risalire ad un conflitto fra la fabbrica e il mondo circostante: un conflitto che sfocia nel metafisico.

According to these strictly hallucinatory accounts, the whole of the Red Tower, as the factory was known, had always been subject to *fadings* at certain times. This phenomenon, in the delirious or dying words of several witnesses, was due to a profound hostility between the noisy and malodorous operations of the factory and the desolate purity of the landscape surrounding it, the conflict occasionally resulting in temporary erasures, or fadings, of the former by the latter.

[...] it was my theory, and remains so, that the Red Tower was not always that peculiar color for which it ultimately earned its fame. Thus the *encrimsoning* of the factory was a betrayal, a breaking-off, for it is my postulation that this ancient structure was in long-forgotten days the same pale hue as the world which encompassed it. (2008, 66)

Il tradimento (*betrayal*) della fabbrica, caratterizzato come una rottura di rapporti (*breaking off*), è di natura metafisica per dichiarazione dello stesso autore. «Per me l'orrore è che dentro la torre rossa succeda qualcosa, che nel mondo ci sia qualcosa o che cresca nei suoi abissi. Ma nel sangue di ciascuno di noi c'è la Torre Rossa, anche se non la vediamo mai o non ne sappiamo niente. Tra la Torre Rossa e il paesaggio grigio è in corso una lotta eterna: Esistenza contro Nulla»

⁷ Cfr. Doležel (1998, 47, 169-71, 172, 181-184, 207, 218, 228), Pavel (1986) e Ryan (1984).

(Ligotti, Ableev 2009, 171-172). È ravvisabile, tuttavia, nella produzione di Ligotti un analogo peccato originale. Questo è il resoconto di Ligotti della nascita della coscienza:

For ages they had been without heads. Headless they lived, and headless they died. [...] Then something began to change. [...] As their breed moved forward, they began crossing boundaries whose very existence they never suspected . . . *and they trembled*. [...] And during idle moments after dark, they looked up at a sky filled with stars and felt themselves *small and fragile in the vastness*. More and more, they came to know a new way of being. It was as if the objects around them were one thing and they were another. The world was moving farther and farther away, and they were at the center of this movement. Another world was forming inside the heads they now had. Each of them, in time, became *frightened* in a way they had never known. In former days, they were *frightened* only by sights and sounds in the moments they saw or heard them. Now they were *frightened* by things that were not present to their senses. They were also frightened by visions that came not from outside them but from within them. Everything had changed for their kind, and they could never return to what they once had been. The epoch had passed when they and the rest of creation were one and the same. They were beginning to know a world that did not know them. This is what they thought, and they thought it was not right. *Something which should not be . . . had become*. (Ligotti 2009, 209-210; corsivi miei)

La storia della nascita della coscienza è la storia di un errore ancora più sadico di quello del mero esistere. Lo stato basilare del soggetto cosciente in Ligotti è uno stato di paura per la propria condizione di cosa che non avrebbe dovuto essere, eppure è. «L’abominio è la nascita della coscienza umana» – dice Ligotti, «una mutazione che facciamo tutto il possibile per ignorare perché ci rivela cose, come la morte, che non riusciamo a conciliare con la vita» (Ligotti, Goodwin 2009, 153). Gli esseri umani non sono che «frammenti di materiale organico irrilevante che tremano in un infinito nero» (Ligotti, Goodwin 2007, 147). Una volta spezzato il suo legame con la natura che lo ha reso qualcosa di diverso da essa, la creatura che entra nella coscienza “nasce nella paura” (Ligotti, Whielhorski 2012, 225-226), come la torre che ha perso il suo colore pallido, lo stesso della landa, a favore di un colpevole rosso hawthorniano.

Ligotti in più momenti della sua carriera ha associato la propria produzione letteraria al proprio pensiero sul mondo: i due esempi bibliografici più evidenti sono il suo saggio *Conspiracy Against the Human Race* e la raccolta di interviste *Born to Fear*, entrambi già citati. In questi contributi Ligotti si vede scrivere in un atto di inutile e ripetuto esorcismo che non è che l’espletamento di un suo istinto umano di conservazione di un senso di cui la realtà come tale è priva. Questa scrittura come esternazione obbligata, è fatta risalire nella *Conspiracy* a quella che lui chiama la “quarta strategia” del filosofo antinatalista Peter Wessel Zapffe⁸. «[W]e are zealots of the four strategies [...]: isolation (“Being alive is all right”), anchoring (“One Nation under God with Families and Laws for all”), distraction (“Better to kill time than kill oneself”), and sublimation (“I am writing a book titled *The Conspiracy against the Human Race*”) » (Ligotti 2018, 25).

Ligotti accusa con ironia tagliente e sguardo acuto i suoi simili quando li coglie nell’atto di cercare di distogliersi, in un *divertissement* colpevole quanto quello di Pascal⁹, da quello che lui vede con evidenza quasi a priori essere il problema fondamentale della mancanza di risposta

⁸ *L’Ultimo Messia*, Il testo di Zapffe da cui Ligotti trae il passaggio è stato pubblicato in questa rivista a cura di Giuseppe Russo (2007).

⁹ Scrivere [...] non è che una forma di svago. [...] la letteratura o è intrattenimento o non è niente. [...] Come scriveva Blaise Pascal, tutti i problemi dell’uomo derivano dalla sua incapacità di starsene immobile in una stanza.” (Ligotti, Ayad 2004, 106). Pascal appare e scompare spesso nei rimaneggiamenti cui Ligotti è solito sottoporre le sue opere, pertanto è difficile rendere conto della sua presenza in modo conciso. Si veda ad esempio la versione della *Conspiracy* del 2007. Un altro rimando sopravvissuto alle revisioni è in Ligotti (2018, 42-43). Per una bibliografia dettagliata dei primi testi dell’autore, consultare Anderson (2003).

all’esistenza. Eppure egli non si estranea da questa critica. Lo stesso atto di esternare la critica scrivendo rientra nell’oggetto della critica stessa. Voi cercate di sfuggire dalla vostra condizione, io nel dirvelo sto facendo lo stesso. L’antinatalismo zapffiano è la risposta etica alla fine e all’inizio del ragionamento, forse l’unico gesto davvero umano a cui Ligotti sembra lasciare un’apertura. Scrivere in Ligotti è una condanna, un passatempo obbligato e meccanico, un riflesso condizionato senza scopo se non quello di allontanarsi antalgicamente dall’unica verità sentita del soggetto: la sofferenza, il fatto intimo e poderoso che “la vita non vada bene” (*life isn’t allright*).

La definizione di uomo con cui Ligotti inizia il suo saggio è «Man is a self-conscious Nothing» (Ligotti 2018, xvii). Un nulla quindi, la cui coscienza lo illude di essere qualcuno e al contempo lo costringe ad una vita dolorosa di costante paura. Questo, in sostanza, è il nucleo del giudizio di Ligotti sulla vita e l’esistenza. Questo dolore costante è l’unica realtà irreale che resta al soggetto spogliato di tutto. Di lui non rimane che un’illusoria coscienza¹⁰, un costante stato di terrore e la condanna a perseguire i *divertissement* zapffiani. Ligotti cita spesso Pascal come uno dei pochi fra i cristiani che comprendono la vita come abisso di dolore (Ligotti, Katz 2011, 199). Per quanto un’analisi approfondita di questa intertestualità trascenda i limiti di questo saggio, due elementi pascaliani possono essere ravvisati nella sua produzione anche a un occhio superficiale: il primo è la vicinanza già citata tra il concetto di sublimazione in Zapffe e la colpevolezza del *divertissement* pascaliano e la seconda è quella dell’estrema precarietà del soggetto ligottiano «small and fragile in the vastness» e il *roseau pensant*. Appoggiandomi alla seconda somiglianza definirò il soggetto ligottiano da ora in avanti *Roseau Souffrant*, perché mantenga ad un tempo il suo carattere di coscienza illusoria spogliata di attributi e composta della sua stessa fragilità e dalla sua compulsione al *divertissement* nella forma della sublimazione di Zapffe.

In una nota della *Conspiracy*, Ligotti cita il film *Hero* (1992) con Dustin Hoffmann nei panni di un cinico piccolo criminale che si trova per caso a essere trattato da eroe dopo aver salvato contro voglia dei passeggeri dal sito di un incidente aereo. In questo passaggio, l’autore tratta il tema delle spiegazioni che l’umanità cerca di dare del proprio stato di esistenza insensata.

[An] instance in cinema where fabrication is admitted as the cornerstone of our lives occurs at the end of *Hero* (1992), when the character referred to in the title, Bernard LaPlant, passes on some words of wisdom to his previously estranged son. "You remember where I said I was going to explain about life, buddy?" he says. "Well, the thing about life is, it gets weird. People are always talking to you about truth, everybody always knows what the truth is, like it was toilet paper or something and they got a supply in the closet. But what you learn as you get older is, there ain't no truth. All there is, is bullshit. Pardon my vulgarity here. Layers of it. One layer of bullshit on top of another. And what you do in life, like when you get older, is – you pick the layer of bullshit you prefer, and that's your bullshit, so to speak. You got that?" Despite the cynicism of LaPlant's words, the object of his fatherly lesson is to create a bond between him and his son. [...] This bond is reliant on the exposure of life as bullshit and is itself bullshit – since one can have no basis for preferring one layer of bullshit over another without already being full of bullshit. The logic here employed makes LaPlante's case that “all there is, is bullshit” without his being aware of it, which is how bullshit works”. (Ligotti 2018, 224-225)

In un nuovo esercizio di riflessività critica, lo stesso gesto di rivelare l’infondatezza del mondo (All there is, is bullshit) diventa esso stesso una beata illusione destinata a permetterci di continuare a trascinarci nella vita. In un’altra scena non citata dello stesso film, la giornalista

¹⁰ Per togliere la soggettività dal tavolo delle ipotesi Ligotti si rifà alle teorie del cognitivista Thomas Metzinger, spesso citato sia nella *Conspiracy* che nelle interviste. Lo spazio di questa intertestualità è esplorato in parte in Trafford (2009).

Gale Galey [Geena Davis], fa un interessante monologo dal sapore postmoderno su cosa sia la verità mentre a poco a poco, simbolicamente, sfoglia gli strati di una cipolla, provocandosi il pianto:

This is an onion. [...] It's a metaphor for a news story. Only a few hours ago I was standing on a ledge sixty stories above a street interviewing a man who subsequently jumped to his death. Forty million dollars in the bank, happily married, good health. Great story! [...] There's gotta be more. [...] Some kinda extramarital hanky panky, maybe? Another good story!
(she peels another layer of onion)
Maybe the guy's been accused of child molesting. Terrific story!
(she peels more off the onion)
Then it turns out the accusation was false. Wonderful! More story. [...] Maybe the alleged mistress was lying, setting the guy up. Sensational story!
(the onion is very small) [...]
But what if, after all our digging, after all our painstaking investigation, what if it turns out there wasn't any truth? Just stories! One story after another, one layer, then another layer, until there's nothing left. And if it's like that, do we have any obligation to stop at any point? Or do we just keep going, digging, digging, digging, peeling, peeling, peeling, until we've peeled it all away, until we've destroyed what we were investigating in the first place? (Webb Peoples 1992, 19-20)

Questo gesto simbolico di sfrondare la storia fino a farne un nulla è analogo al gesto iterato di spoliamento del processo di *authentication* nella storia della Torre Rossa e al depauperamento progressivo della veridicità del narrato e degli attributi del soggetto ligottiano. Un *voiding* logico, quindi, che risponde ad uno svuotamento filosofico che risponde allo svuotamento formale della landa desolata. Il racconto, così come il mondo della landa, le verità di Ligotti e di LaPlante e il *Roseau Souffrant* sono vuoti, cipolle sfogliate fino ad annullarsi¹¹. Non è un caso che quando Ligotti parla di letteratura *weird* lo faccia in termini di scheletri: ossature di storie che emozionano proprio perché visibilmente mancanti e perciò misteriose¹².

2. Conclusione: Il Weird e il Teatro Grottesco come produzione di forme.

Mark Fisher definisce il *Weird* come «ciò che è fuori posto, ciò che non torna [...]». Esso è animato da un senso di «non-correttezza». Un oggetto o un'entità *weird* «è talmente inusuale da generare la sensazione che non dovrebbe esistere, o per lo meno che non dovrebbe essere qui». La *weird fiction*, ci dice «ci presenta costantemente una soglia fra mondi» (Fisher 2018, 10, 13, 17, 32). Per Ligotti, invece, il fenomeno del *weird* è sinonimo del perturbante. Come genere, invece, esso si differenzia dall'horror per la presenza centrale del mistero di cui l'horror puro, per sua definizione, è privo, colmato com'è da una «“legenda” che spiega gli avvenimenti orrorifici [...] anche se la spiegazione è alquanto vaga»¹³ (Ligotti 2011, 208-209). In Ligotti, come abbiamo

¹¹ «Ligotti's work is characterised by two movements which he refuses to separate: the subject's passive dispossession of self-consciousness, and the 'enlightenment of inanity'. This double movement unmasks the reality within which the characters have always been. » (Trafford 2009, 201).

¹² «A man awakes in the darkness and reaches over for his eyeglasses on the nightstand. The eyeglasses are placed in his hand. This is the bare bones of so many tales that have caused readers to shiver with a sense of the weird. [...] At this point it should be recalled that there is an old identity between the words "weird" and "fate" [...] No doubt this queer sense of destiny is an illusion. And the illusion is created by the same stuff that fleshes out the skeletal framework of the weird. » (Ligotti 1994, vii, x) Questi sono solo alcuni dei passaggi dal testo intitolato *In the Night, in the Dark: A Note on the Appreciation of Weird Fiction*, introduzione alla raccolta di racconti *Noctuary*, in cui la metafora in questione è pervasiva.

¹³Pensiamo a film come *The Grudge* in cui il “rancore” del titolo offre già di per sé una chiave di lettura e confrontiamoli con titoli come *The Color from Outer Space* di Lovecraft in cui l'identità del male è in prima istanza

visto, il mondo così come la coscienza sono scheletri scarnificati: spazi negativi e soggetti vuoti. Ma ciò non impedisce affatto alla compulsione sublimatrice zapffiana di riempire questo vuoto di forme – che sono poi i limiti di questi spazi e di questi soggetti –, come non impedisce alla landa di essere sorretta da un precario quanto geometrico “alveare” di buchi o alla fabbrica di produrre a dispetto degli svanimenti a cui è soggetta. In molti racconti *weird* di Ligotti, nell’evocazione di emozioni negative che si accompagna alla connotazione linguistica degli oggetti prodotti dalla torre, si manifestano immagini, ma diversamente da quanto accade in tanta letteratura horror, queste immagini spesso non sono soltanto squisitamente diaboliche. Esse sono soprattutto e in prima istanza insensate. A essere rappresentato è il *weird* di sé stessi, l’errore di essere in vita separati dal resto, la paura in cui nasce la coscienza. L’entità che non dovrebbe esistere siamo noi e le forme che attraversiamo con la sublimazione artistica non sono che la stessa insensatezza del mondo come appare al *Roseau Souffrant*. Irrisolta e irrisolvibile, questa è l’inquietudine in cui l’autore ci fa bollire come in un calderone «senza lieto fine, senza apologie, scuse, redenzione o via di scampo» (Ligotti, Ayad 2004, 98). Il mondo stesso così rappresentato è esso stesso il *Teatro Grottesco* che ci si para davanti. Forse già nel titolo della raccolta è compreso un implicito invito a considerare l’arte ligottiana come una riflessione sulle forme. Nel racconto *Sideshow, and Other Stories*, infatti, questo senso di spaesamento si concretizza nell’ossessione del personaggio a pensare alla propria condizione come “show business” (Ligotti 2008, 37-52): l’insensata ma formale (e formata) danza del nulla del mondo.

La prosa di Ligotti, come uno dei giocattoli inquietanti della Torre Rossa, macchia le mani di una melma la cui origine è ignota. Come lo spettacolo della marionetta del racconto *The Clown Puppet* (Ligotti 2008, 53-65), essa è un puro appello all’interpretazione, già frustrato in partenza, che si riproduce all’infinito. La narrazione in Ligotti è narrazione di uno spettacolo di forme oggettualizzate, tratto dal delirio balbettante, tratto dalla visione allucinata di qualcuno che non sa cosa ha visto. Questo per Ligotti è lo stato della coscienza: lo spettacolo pessimista del dolore senza risposta dentro e fuori dal soggetto. Al *Roseau Souffrant* non resta che questo rapporto, infinitamente metaforizzato in tutti i racconti, col *weird* in quanto tale, con questo sé-altro senza origine che non è che uno specchio del nulla costitutivo dell’uomo e della realtà. Questo è il vento che muove la canna e la causa del suo dolore incurabile. Il rapporto con questo nulla e con le sue forme grottesche è tutto ciò che resta.

Brad Baumgartner, nel suo saggio su Ligotti, sottolinea come la logica applicata da Ligotti al *weird* sia assimilabile a quella apofantica della teologia negativa (2015, 1-71). Questa fondamentale negatività è però utile a spiegare la speciale gnoseologia ligottiana. È infatti a forza di negazioni e progressivi svelamenti di insensatezza (o rincari di inaffidabilità) che si sbuccia la cipolla del mondo, la quale una volta spogliata di tutti i suoi veli ci lascia con il nulla, rappresentato stilisticamente come un mondo finzionale scheletrico a bassissima saturazione. Non resta che chiederci cosa rimanga dopo l’abbattimento e l’accanimento sul cadavere dell’autenticazione; dopo che la *texture* ci ha lasciati con un così basso livello di saturazione da non poter affermare quasi nulla sul mondo di riferimento. Rimane la produzione, la *texture* stessa, così come ci si presenta. Il mondo in Ligotti, ostinatamente infondato com’è, dopo la lettura resta irriducibilmente poetico come la stessa Torre Rossa. Il segreto e la *weirdness* del suo Teatro Grottesco sono proprio questi: la sovrabbondante e non richiesta penetrazione nel nostro mondo di forme terrificanti senza scopo: bare con le ruote, tappeti del delirio, rocce laviche dagli occhi nervosi, zucche che stridono di dolore, pezzi d’asfalto che ci lasciano sporchi della consapevolezza indelebile del nulla. Il racconto stesso, in quanto produzione di forme, e ancora di più il racconto *weird*, secondo la definizione di Fisher e di Ligotti stesso, diventano il corrispondente sublimatorio (Zapffe) della produzione della fabbrica e viceversa.

L'autoriflessività tipica del saggismo di Ligotti si specchia nella sua arte facendo di *The Red Tower* una riflessione sulla produzione macchinica delle forme del *weird*. Il conato antalgico e produttivo del soggetto nato nella paura.

Il soggetto, spogliato della sua stessa realtà, resta un nucleo di sofferenza pressoché pura, una psiche senza pensiero, animata da un pessimismo senza argomentazione che indaga senza strumenti e animato da una curiosità malsana un mondo di forme, un *Roseau Souffrant* immerso in un Teatro Grottesco. La forma dei racconti di Ligotti, in quanto *divertissement* pascalian-zapffiano, proibito e obbligato a un tempo, è essa stessa il Teatro Grottesco e funziona come una cieca e meccanica poiesi di oggetti insensati (*bullshit*, stronzate, se vogliamo) al di là delle razionalizzazioni, arredando, per così dire, il vuoto di senso del mondo senza poterlo colmare. La Torre Rossa, machina come noi, produce forme e di queste forme si soffre e si comunica e basta. A questo proposito un componimento di prosa poetica, recitato da Ligotti stesso a guisa di *spoken-word* musicale, anticipava questo processo riflessivo di produttività poi recuperato nella *Conspiracy* con l'immagine dei primi esseri che agli inizi della vita gemmarono una testa dal corpo:

There are so many heads in the world, wherever you go there are heads, every day there are more of them sprouting up in the blackness. At one time there was nothing at all, only blackness; and then, within the infinite space of that blackness things started to develop. But as soon as those heads came along nothing much has happened - or nothing worthy of note: the whole world reached its peak and turned into an enormous heads factory. Everyday there are more and more of them sprouting up in the blackness - which was there at the beginning - the blackness that, perhaps by chance, began to produce all these heads, and continues to produce so always calling out for more heads to carry out the business it wants done, its black voice roaring across the infinite black space of its heads factory. But none of the heads has any ideas about the blackness that surrounds them or the blackness that hides itself inside each one of them (Ligotti 2003).

La *blackness* produce prima cose (*things*) poi teste (*heads*), come dire oggetti e soggetti, *novelty items* e *hyper-organisms* che si riflettono nel vuoto sepolcrale che contraddittoriamente li genera. Al netto dei paradossi e delle negazioni, che rimangono come uniche realtà costitutive dei mondi appena abbozzati di Ligotti, al lettore non resta che la forma: il testo stesso come produzione escrescente¹⁴, bordo-teschio di una testa inconsapevole che non ha che *blackness* dentro e fuori.

¹⁴ James Trafford asserisce che la produttività in Ligotti non è “pura” a significare che essa non si regge su una visione del mondo come flusso eracliteo di divenire, quanto invece su una positiva e perentoria negazione che non c'è alcun principio regolatore, neanche lo stesso divenire. (Trafford 2009, 203). Da parte sua Sunand T. Joshi, appoggiandosi ad alcune dichiarazioni care all'autore, sembra implicare una visione secondo cui l'appiattimento del significato sul significante che anche noi riscontriamo si associ ad un collasso dei mondi di finzione sul mondo reale (Joshi 2003, 143-144). Ligotti in altre parole nel parlare del mondo esterno al testo, quello che in *fiction theory* definiremmo *Actual World*, ne riprodurrebbe *sullo stesso piano* l'effetto di assurdità che è la sua più superficiale ed unica realtà. In contrasto con queste due posizioni, se si considera la dottrina della sublimazione, la produttività di forme letterarie in Ligotti rimane centrale. Specialmente in casi come quello della Torre Rossa, in cui teoria filosofica e prassi letteraria sono così vicini, la produzione di forme come di mondi finzionali sembra quasi essere tutto ciò che resta alla disamina del testo, sia da un punto di vista contenutistico, che logico, che formale. In questo senso non troviamo così peregrino parlare di Ligotti in termini di “pura produttività”. I mondi finzionali creati in questo modo non collassano sul nostro di per sé ma diventano dispositivi della sua contemplazione. Questo è a nostro avviso il senso del passo, citato da Joshi, in cui «other worlds portrayed in these books [...] served as annexes to this one; [...] impostors of [its] authentic unreality» (Ligotti 1986, 264-265). Mondo finzionale e mondo reale non collassano in quanto mondi ma restano forme distinte e interconnesse (annexed) allo stesso dolore fondante, tutte egualmente irreali. Il significato collassa sul significante in quanto il primo è il vuoto, un nulla inconoscibile e il secondo un senso estetico, forme del dolore. Se pur Ligotti non ami concettualizzazioni e teologie ciò nonostante resta per evidenza empirica – e per sua stessa ammissione - un produttore (pur passivo) di quelle forme artistiche che sono i suoi mondi. La visione “dall'interno” implicata sia da lui che da Joshi (e da quest'ultimo non senza una certa ironia), presuppone una lettura che Ryan definirebbe puramente “immersiva” che regge solo presupponendo

You Do Not Own Your Own Head è il titolo del componimento sopracitato, a sottolineare questo spossamento delle forme che ce le lascia nel loro proliferare che si crede cosciente senza esserlo. Gli oggetti della fabbrica in quest’ottica sono null’altro che le forme evocatrici con cui sono scritti, la fabbrica peccaminosa e il narratore il nucleo nero che li produce e ri-produce. La funzione di questi prodotti *weird* è di puntare alla loro stessa insensatezza, di significarla senza darle significato, di darle corpi e forme che indichino l’abisso di insensatezza da cui derivano. «Un albero» – dice Ligotti parlando della sua depressione – «è soltanto un albero e non qualcosa che risveglia significati simbolici [...] Non rimangono più misteri perché i misteri vengono tutti da dentro di noi. Siamo macchine fabbrica-misteri e proiettiamo un senso del mistero su un mondo che ne è privo» (Ligotti, Goodwin 2007, 145). Il mistero generato dalla scarsa saturazione del racconto non è che lo specchio dell’affacciarsi macchinico del soggetto a significare non tanto “l’insignificativo” quanto l’insignificante. Parafrasando Donna Haraway: nel loro stesso essere forme, i mostri, soprattutto, *significano* (2021, 162), e per Ligotti, significano indefessamente il nulla.

Riferimenti Bibliografici

- Anderson, D. (2003). *A Thomas Ligotti Bibliography*. In *The Thomas Ligotti Reader*, Holicong (PA): Wildside, pp. 154-180.
- B. Braumgartner, B. (2015). *Weird Mysticism: Philosophical Horror and the Logic of Negation in Thomas Ligotti, Georges Bataille, and E. M. Cioran*, Ann Harbor (MI): ProQuest.
- Bell, A., Ryan, M.-L., (2019). *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Doležel, L., (1998). *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Fisher, M. (2018). *The Weird and the Eerie: Lo Strano e l’Inquietante nel mondo Contemporaneo*, Roma: Minimum Fax.
- Haraway, D. (2021). *Manifesto Cyborg: Donne. Tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano: Feltrinelli.
- Jedlíková, A. (2008). *An Unreliable Narrator in an Unreliable World. Negotiating between Rhetorical Narratology, Cognitive Studies and Possible Worlds Theory*. In *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First Person Novel*. A cura di Elke D’Hoker e Gunther Martens, Berlino: de Gruyter, pp. 281– 302.
- Joshi, S.T. (2003). *Thomas Ligotti: the Escape From Life*. In *The Thomas Ligotti Reader*, Holicong (PA): Wildside, pp. 135-153.
- Lewis, D. (1978). *Truth in Fiction*, in *Philosophical Quarterly* 1, vol. 15, Champaign (IL): University of Illinois Press, pp. 37, 46.
- Ligotti, T. Goodwin, G. H. (2009). *Il buio è il punto d’arrivo*. In *Nato Nella Paura Letteratura, orrore, esistenza* (2014), Milano: Il Saggiatore, pp. 149-161.
- Ligotti, T. (1986). *Songs of a Dead Dreamer*. Londra: Robinson.
- Ligotti, T. (1994) *In the Night, in the Dark: A Note on the Appreciation of Weird Fiction*. In *Noctuary*, New York: Carroll & Graf.
- Ligotti, T. (2003). *You Do Not Own Your Own Head*, recitato su base musicale nell’album *The Unholy City*, Hastings: Panduro. Trascritto da: <https://www.youtube.com/watch?v=5kJrfWNHYDU> (20/09/2022)
- Ligotti, T. (2008). *Teatro Grottesco*. In *Teatro Grottesco*. Londra: Virgin Books, pp. 159-182.
- Ligotti, T. (2008). *The Clown Puppet*. In *Teatro Grottesco*. Londra: Virgin Books, pp. 53-65.
- Ligotti, T. (2008). *The Red Tower*. In *Teatro Grottesco*. Londra: Virgin Books, pp. 65-77.
- Ligotti, T. (2009). *Thinking Horror*. In *Collapse IV*. A cura di Robert McKay, versione digitale, Falmouth: Athenæum. pp. 209-260.
- Ligotti, T. (2011). *Il Weird*. In *Nato Nella Paura: Letteratura, orrore, esistenza* (2014), Milano: Il Saggiatore, pp. 207-214.
- Ligotti, T. (2018). *The Conspiracy Against the Human Race*, New York: Penguin.

un lettore ideale che accetti che il mondo reale è come vuole l’autore (Ryan 1999). Ciononostante questa visione va mantenuta come orizzonte estetico, come progetto artistico a cui Ligotti tende, arrivando, nei casi più fortunati, a farcelo assaporare.

- Ligotti, T., Ableev, D. (2009). *Senza Senso*, in *Nato Nella Paura: Letteratura, orrore, esistenza*, Milano: Il Saggiatore, pp. 161-181.
- Ligotti, T., Ayad, N. (2004). *La letteratura è intrattenimento o non è nulla*. In *Nato Nella Paura: Letteratura, orrore, esistenza* (2014), Milano: Il Saggiatore, pp. 97-121.
- Ligotti, T., Goodwin, G. H. (2007). *Sulla Cospirazione Contro la Razza Umana*. In *Nato Nella Paura: Letteratura, orrore, esistenza* (2014), Milano: Il Saggiatore, pp. 139-149.
- Ligotti, T., Whielhorski, S. (2012). *Nato nella paura*. In *Nato Nella Paura: Letteratura, orrore, esistenza* (2014), Milano: Il Saggiatore, pp. 225-243.
- Orlando, F. (2015). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- Pavel, T.G. (1986). *Fictional Worlds*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Ryan, M.-L. (1984). *Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue*, in *Style* 18, pp. 121-39.
- Ryan, M.-L. (1999). *Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory*. In *SubStance* 28(2), Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 110–137.
- Tolkien, J.R.R. (1977). *Il Signore degli Anelli*. Milano: Rusconi.
- Trafford, J. (2009) *The Shadow of a Puppet Dance: Metzinger, Ligotti and the Illusion of Selfhood*, in *Collapse IV*, A cura di Robin Mackay, versione digitale, Falmouth: Athenæum, pp. 185-206.
- Traill, N. (1991). *Fictional Worlds of the Fantastic*, in *Style* 2, 25, University Park (PA): Penn State University Press.
- Traill, N. (1996). *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Fiction*, Toronto: University of Toronto Press.
- Webb Peoples, D. (1992). *Hero*, Screenplay, 1992. Consultato su: <https://thescriptsavant.com/pdf/Hero.pdf> (19/09/2022).
- Zapffe, P. W. (2017). “L’Ultimo Messia”. Trad. it. di Giuseppe Russo. in *Sublimazione*. Annuario Kaiak n. 4. Milano: Mimesis, pp. 15-22.