

X  
book

Antonio Caronia Domenico Gallo

# Philip K. Dick la macchina della paranoia

enciclopedia dickiana







2006, Agenzia X

**Copertina e progetto grafico:**

Antonio Boni

**Immagine di copertina:**

Professor Bad Trip

**Contatti:**

Agenzia X, via Pietro Custodi 12, 20136 Milano

tel. + fax 02/89401966

[www.agenziax.it](http://www.agenziax.it)

e-mail: [info@agenziax.it](mailto:info@agenziax.it)

**Stampa:**

Bianca e Volta, Truccazzano (MI)

ISBN 88-95029-09-7



book

**Antonio Caronia Domenico Gallo**

**Philip K. Dick**  
**la macchina**  
**della paranoia**

**enciclopedia dickiana**

**Philip K. Dick**  
**la macchina**  
**della paranoia**

## **Introduzione**

9

## **Philip Kindred Dick i giorni e le opere**

15

## **Lessico dickiano**

alieni	85
amnesia/anamnesi	88
androidi	92
arte	98
artigianato	101
California/Marte	105
capitale/lavoro	110
cinema	114
città	117
Dio	120
donne	124
droga	130
fantascienza	135
folia 1 (schizofrenia)	138
folia 2 (paranoia)	144
genealogie	147
gioco	152
guerra	157
kipple	159
matrimonio	164
media	166
merce	170
musica e musicisti	176
mutanti	178
nazismo (Germania)	182
polizia	186
postatomica, catastrofe	189
potere	191
poteri psi	197
psicoanalisi	199
psichiatria	202
realtà/illusione	205
religione	211
scienza	216
società/individuo	221

stile	225
storia	228
tecnica	234
tempo	237
trame e personaggi	240
vita/morte	244
"2-3-74"	247

## **Romanzi**

### **Philip K. Dick**

Abramo Lincoln, androide → L'androide Abramo Lincoln	
Blade Runner → Ma gli androidi sognano pecore elettriche?	
Confessioni di un artista di merda	249
Cronache del dopobomba	250
Deus Irae	252
Divina invasione	253
E Jones creò il mondo	254
Episodio temporale → Scorrete lacrime, disse il poliziotto	
Follia per sette clan	256
Gather Yourself Together	257
Giù nella cattedrale → Guaritore galattico	
Guaritore galattico	258
Humpty Dumpty in Oakland	260
I giocatori di Titano	261
Il cacciatore di androidi → Ma gli androidi sognano pecore elettriche?	
Il disco di fiamma → Lotteria dello spazio	
Il dottor Futuro	262
Illusione di potere	264
Il mondo che Jones creò → E Jones creò il mondo	
Il sognatore d'armi	265
Il tempo si è spezzato → Tempo fuor di sesto	
I nostri amici di Frolix 8	266
In questo piccolo mondo	267
In senso inverso	268
In terra ostile	270
I simulacri	271
Labirinto di morte	272
La città sostituita	274
L'androide Abramo Lincoln	275
La penultima verità	276
La svastica sul sole → L'uomo nell'alto castello	
La trasmigrazione di Timothy Archer	278
Le tre stimmate di Palmer Eldritch	279

L'occhio nel cielo	280
L'ora dei grandi vermi	282
Lotteria dello spazio	283
L'uomo dai denti tutti uguali	284
L'uomo dei giochi a premio → Tempo fuor di sesto	
L'uomo nell'alto castello	286
Ma gli androidi sognano pecore elettriche?	287
Mary e il gigante	288
Mr Lars, sognatore d'armi → Il sognatore d'armi	
Nick e il Glimmung	290
Noi marziani	291
Radio libera Albemuth	293
Redenzione immorale	294
Redivivi S.p.A. → In senso inverso	
Ritorno dall'aldilà → In senso inverso	
Scorgete lacrime, disse il poliziotto	296
Scrutare nel buio → Un oscuro scrutare	
Svegliatevi dormienti	297
Tempo fuor di sesto	298
Tempo fuori luogo → Tempo fuor di sesto	
The Broken Bubble	299
Ubik	300
Ubik. La sceneggiatura	302
Un oscuro scrutare	303
Utopia, andata e ritorno/1	305
Utopia, andata e ritorno/2	306
VALIS	307
Vedere un altro orizzonte → Svegliatevi dormienti	
Vulcano Tre	309

## **Racconti**

### **Philip K. Dick**

Autofac	311
Catene d'aria, ragnatela d'etere	311
Chi se lo ricorda → Memoria totale	
Colonia	312
Diffidate dalle imitazioni	313
Essere un Blobel → Oh, essere un Blobel!	
Foster, sei morto	313
I difensori → I difensori della Terra	
I difensori della Terra	314
I giorni di Perky Pat	315
I labirinti della memoria → Previdenza	



Il mondo dei mutanti	316
Impostore	316
La conservazione della specie → La macchina salvamusica	
La Cosa-Padre	317
La fede dei nostri padri	318
La formica elettrica	319
La guerra continua → I difensori della Terra	
La macchina conservatrice → La macchina salvamusica	
La macchina salvamusica	320
Le formiche elettriche → La formica elettrica	
Le pre-persone	321
Le presenze invisibili → Colonia	
L'ultimo dei capi	321
L'uomo dorato → Non saremo noi	
L'uomo variabile	322
Memoria totale	323
Modello Due	323
Noi temponauti → Temponauti	
Non saremo noi	324
Oh, essere un Blobel!	325
Ora tocca al wub	325
Previdenza	326
Progenie	327
Qualcosa per noi temponauti → Temponauti	
Rapporto di minoranza	328
Ricordiamo per voi → Memoria totale	
Ricordi in vendita → Memoria totale	
Se non ci fosse Benny Cemoli	329
Spero di arrivare presto	329
Temponauti	330
Umano è	331
Un mondo di geni → Il mondo dei mutanti	

## **Non fiction**

### **Philip K. Dick**

In Pursuit of Valis	333
Mutazioni	334
The Dark-Haired Girl	334

<b>Bibliografia primaria</b>	337
------------------------------	-----

<b>Bibliografia secondaria</b>	343
--------------------------------	-----

## Introduzione

Solo chi è alla ricerca spasmodica di un senso e di un ordine può dare voce e respiro all'insensatezza e al disordine del mondo. Philip K. Dick cercò quest'ordine e questo senso lungo tutta la vita. Nel 1979 annotava nel suo interminabile diario notturno, l'*Exegesis*: "è evidente che all'epoca di *The Dark-Haired Girl* stavo disperatamente cercando un centro (*omphalos*) per la mia vita, ma non c'ero riuscito; ero ancora 'apolide'. Adesso ho trovato l'autenticità – *sein*". Si trattava ancora una volta di una situazione instabile. Dick non approdò mai davvero a una situazione di quiete interiore, né a un'ipotesi sul mondo che lo soddisfacesse appieno. Per questo fu capace di descrivere alcuni tra i più formidabili, strutturati, paranoici incubi di tutto il Novecento.

L'intreccio fra gli eventi esterni e interiori della sua vita individuale, la sua immaginazione vivace e ossessiva e gli avvenimenti storici di cui fu testimone creò una figura di uomo e di scrittore affascinante e contraddittoria ma al tempo stesso acuta e maniacale: capace di raggiungere vette di raffinatezza intellettuale servendosi delle più scontate convenzioni della narrativa popolare. Dick, al contrario di Ballard e Vonnegut, a cui per certi versi può essere accostato, non riuscì mai davvero ad abbandonare la fantascienza, neanche negli ultimi romanzi di argomento religioso; ma di questa fedeltà al genere riuscì a costruire uno straordinario punto di forza della sua narrativa.

Una delle principali ragioni per cui Dick è così interessante e avvincente è proprio la sua capacità di giocare su piani disparati e a volte apparentemente incompatibili. La sua scrittura è fortemente influenzata dalla controcultura statunitense (e soprattutto californiana) degli anni Cinquanta e Sessanta, e insieme riferita al dibattito filosofico classico, ai problemi chiave dell'epistemologia e dell'ontologia, scavati con riferimento a Hume, Berkeley, Kant e Bergson. Dick è acutamente legato alla contingenza storica, tanto da riflettere nella sua opera temperie e atmosfere della vita politica e sociale dei suoi tempi – dalla lotta per i diritti civili alla guerra nel Vietnam, dal dibattito sulla democrazia al ruolo assunto dal presidente Nixon –, eppure contempla la storia e il destino del-

l'uomo *sub specie aeternitatis*, formulando le più azzardate congetture religiose e teologiche. È vero, si tratta di una parabola comune a tanta parte della controcultura americana e mondiale, dopo la "vittoria" dei movimenti sul terreno della guerra in Vietnam e la loro "sconfitta" sul terreno della lotta sociale e degli esiti politici. Dick intraprese questo percorso in modo assolutamente originale, idiosincratico e sofferto (sul piano personale), a volte devastante.

L'insieme di queste intuizioni e contraddizioni spiega anche perché, già mentre era in vita e più ancora dopo la morte, egli abbia potuto ispirare letture e interpretazioni così diverse tra loro, da quella più o meno rigorosamente marxista degli studiosi raccolti attorno alla rivista "Science-Fiction Studies" (Darko Suvin, Fredric Jameson, Peter Fitting, Stanislaw Lem) della metà degli anni Settanta, che ne faceva un critico corrosivo della società borghese e del capitalismo, a quella di Jean Baudrillard della fine anni Settanta/inizio Ottanta, che contribuì ulteriormente alla sua fama, almeno in Europa, e che vedeva nella sua tematica del simulacro un'anticipazione dell'avvento di quella "iperrealtà" provocata dall'identificazione fra reale e immaginario a cui il filosofo francese deve il proprio successo. Temi culturali che si affiancano alle varie immagini che Dick (volente o nolente) ha offerto di sé stesso, da quella dello scrittore maledetto, drogato, sballato e *freak*, a quella del maniaco religioso, fino a quella dello psicopatico. Un'osservazione che Borges fece, molti decenni fa, a proposito di Kafka potrebbe essere utilmente ripetuta per Dick: "Si sono avanzate eventualità di interpretazione teologica delle sue opere. Non sono arbitrarie [...] ma neppure sono tanto utili. Il pieno godimento delle opere di Kafka – come di tante altre opere – può essere anteriore a ogni interpretazione e non dipende da essa".

Eppure, leggendo le opere di uno scrittore, non si può fare a meno di interpretarlo e di costruire attorno a lui una rete di mediazioni concettuali, storiche ed estetiche che ci consentano non tanto di azzardare giudizi, quanto di comprendere più a fondo. Si può solo sperare di farlo in modo il più possibile equilibrato, sì che la macchinetta dell'ermeneutica non soffochi l'uomo e l'opera. Se noi, in questo libro, siamo riusciti a fare un'operazione del genere, lo decideranno i lettori. Per quanto ci riguarda vorremmo solo avvertire che, come si vedrà, non abbiamo nascosto né la nostra formazione culturale e (in senso lato) politica, né le nostre preferenze artistiche ed estetiche. Solo, abbiamo cercato di fare in modo che le categorie non agissero da ghigliottina preventiva verso certi periodi della vita di Dick (l'ultimo periodo "gnostico" o "mistico"), o suggerissero soluzioni definitive e presuntuose a problemi fran-

camente indecidibili (la classificazione di Dick come psicotico o schizofrenico). In entrambi i casi abbiamo cercato di descrivere l'uomo e di valutare l'opera senza che (per esempio) il nostro materialismo ci conducesse a una preclusione verso le sue opere religiose, né che qualche contraddittorio e dubbio sintomo di malattia mentale ci portasse a un'inutile conclusione clinica.

Noi non abbiamo alcuna possibilità di entrare dentro la mente di Philip K. Dick (come dentro quella di nessun altro essere umano). Sappiamo che qualche volta si comportava da esibizionista, da buffone egocentrico, e che era spesso infelice. Possiamo basarci solo sulle testimonianze di chi lo conobbe e su un incrocio fra le sue opere e il resoconto della sua vita. Non possiamo e non dobbiamo essere né gli psicoanalisti né i giudici di questo scrittore. Possiamo essere solo i suoi lettori, e sperimentare gli effetti delle sue opere su di noi. Se i processi che descrive parlano della nostra realtà e ci illuminano su noi stessi, egli resta un grande scrittore anche se noi diamo nomi diversi da quelli che dava lui agli oggetti della sua esperienza e del suo pensiero, agli oggetti della nostra esperienza e del nostro pensiero.

## *Avvertenze*

La scelta delle voci del “Lessico dickiano” è una decisione soggettiva dell’ autore e dipende dalla sua particolare lettura dell’ opera di Dick; tuttavia sono stati elencati anche termini e concetti relativi a interpretazioni, per così dire, più “tradizionali”. Le frecce all’ interno delle voci rimandano alle altre voci del lessico o alle schede delle opere, e sono apposte solo la prima volta in cui, in ogni lemma, compare il nome di quella voce o di quell’ opera.

Nelle schede delle opere ci siamo riferiti al titolo italiano dell’ ultima edizione disponibile ma abbiamo elencato, con appositi rimandi, anche il titolo (a volte i titoli) con cui quella stessa opera era stata pubblicata in precedenza e con il quale spesso si è fissato nella memoria di generazioni di lettori.

Le nostre fonti sono dichiarate nel corso del testo e fanno riferimento alla bibliografia primaria e secondaria. Vogliamo solo ricordare che, per la sezione “I giorni e le opere”, ci siamo basati principalmente sulla biografia di Sutin, che resta a tutt’ oggi il lavoro più ampio e documentato, e solo secondariamente al lavoro di Carrère che, a dispetto del titolo, non è una vera e propria biografia ma un racconto ampiamente romanzato della vita di Dick (e che non dichiara mai le proprie fonti, lasciando adito al sospetto che molti dei fatti narrati siano estrapolazioni o congetture dell’ autore).

Sono stati schedati tutti i romanzi e le opere saggistiche di Dick pubblicate in vita o postume, ma non le raccolte di racconti (che il lettore troverà nella bibliografia); fra i quasi 150 racconti abbiamo scelto quelli, a nostro parere, qualitativamente migliori o per altri versi più rappresentativi.

“Philip Kindred Dick. I giorni e le opere” è stato scritto da *Domenico Gallo*.

“Lessico dickiano” è opera di *Antonio Caronia*, tranne la voce “cinema”, scritta da *Gianni Canova*, e le voci “California/Marte” e “genealogie”, opera di *Umberto Rossi*.

Le schede dei romanzi sono di *Umberto Rossi* e *Claudio Asciuti*.

Le schede dei racconti sono di *Antonio Caronia* e *Claudio Asciuti*.

Le schede delle opere non fiction sono di *Antonio Caronia*.

### *Ringraziamenti*

Questo libro nasce da uno studio ormai quasi trentennale che i due autori portano avanti sulla vita e l'opera di Philip K. Dick, ma non avrebbe potuto vedere la luce senza l'aiuto di due colleghi e amici che, come noi, amano e studiano Dick, e con cui abbiamo quindi un debito di gratitudine inestimabile: Umberto Rossi e Claudio Asciti. Così come ringraziamo Gianni Canova, che ha accettato di sostenerci scrivendo la voce "cinema" del lessico dickiano.

Dobbiamo ringraziare anche tutti gli studiosi e gli amici con cui, nel corso di tanti convegni e conversazioni private, abbiamo discusso idee e ipotesi critiche contenute in questo lavoro: Franco Berardi (Bifo), Sergio Brancato, Luca Briasco, Daniele Brolli, Mattia Carratello, Francesca Consonni, Linda De Feo, Carlo Formenti, Gabriele Frasca, Gino Frezza, Francesco Gardellin, Piergiorgio Nicolazzini, Carlo Pagetti, Oriana Palusci, Salvatore Proietti, Diana Sartori, Giuliano Spagnul, Darko Suvin e tanti altri.

STRANGE ADVENTURES ON OTHER WORLDS—

# PLANET

JULY  
25¢

stories V-V-7 \*\*\*



Bryce had climbed far—from Thieves Row to control of wide-flung UT—

## THE MAN WHO STAKED THE STARS

A Novel of the Robber Barons of Space by CHARLES DYE

MASTER of the MOONDOG A Rollicking Lunar Novelet by STANLEY MILLER

# Philip Kindred Dick

## i giorni e le opere

Mi sento a disagio nei confronti del potere e dei soldi,  
e sono felice in ciò che noi chiamiamo “la strada”.

Philip Kindred Dick, 1978

A partire dalla conclusione della Seconda guerra mondiale, per almeno trent'anni, la fantascienza ha manifestato il massimo della propria potenzialità creativa evidenziando la capacità di interpretare e tradurre gli elementi più dirompenti dell'immaginario. Il conflitto mondiale si era concluso proiettando sugli abitanti della Terra inquietanti immagini di distruzione e l'idea che la guerra non fosse affatto terminata. La vita nelle nazioni occidentali era caratterizzata da aspetti fra loro contraddittori. L'Europa era molto lontana da una reale pacificazione, la Germania era occupata militarmente e divisa politicamente, una nuova alleanza politico-militare era sorta dalle ceneri delle battaglie combattute sul fronte occidentale e la proliferazione delle armi nucleari evocava immagini di corpi dilaniati dal calore e dalle radiazioni. Negli stessi anni l'umanità osservava incredula l'evolversi rapido ed entusiasmante del programma spaziale, mentre quotidianamente sperimentava un nuovo stile di vita basato sulla diffusione di massa di tecnologie a basso costo destinate a cambiare irrevocabilmente la vita di ognuno. Bombe nucleari,



pericolo rosso, televisione, supermercati e pubblicità crearono un complesso immaginario destinato a collegarsi al crescente autoritarismo che caratterizzava la società statunitense, alle visioni collettive degli Ufo, al proliferare di nuove religioni e a inaspettate forme di espressione dello spirito americano. L'incubo perpetrato dall'estremista repubblicano Joseph McCarthy, senatore del Wisconsin, realizzatosi durante il lungo periodo di presidenza del democratico Harry Spencer Truman (1945-1953) per proseguire ed esaurirsi durante la presidenza repubblicana di Dwight Eisenhower (1953-1961) è forse uno degli aspetti più inquietanti della politica interna statunitense. Durante gli otto anni di presidenza Eisenhower gli Stati Uniti cambiarono radicalmente la propria politica estera e la Cia fu autorizzata dalla Casa Bianca a svolgere operazioni segrete (*covered operations*) in Iran e in America Latina. Ai molti scrittori sensibili ai problemi sociali non sfuggì che, seppure attraverso modalità nettamente differenti rispetto alle dittature sconfitte con la Seconda guerra mondiale e all'ottuso autoritarismo sovietico, anche la società statunitense stava entrando in un pericoloso stadio involutivo. Come scrive Eric Foner nel suo saggio *Storia della libertà americana*, "non esiste idea più essenziale al senso di sé degli americani, come individui e come nazione, dell'idea di libertà. [...] La Dichiarazione d'Indipendenza elenca la libertà fra i diritti inalienabili del genere umano. La Costituzione dichiara che il suo scopo è garantire i benefici della libertà. Gli Stati Uniti hanno combattuto la Guerra civile per promuovere una rinascita della libertà, la Seconda guerra mondiale per le 'quattro libertà', e la Guerra fredda per difendere il Mondo Libero" (Foner 1998, p. 3). Tale idea non è in contraddizione con una più complessa analisi geopolitica, che vede gli Stati Uniti competere con le nazioni europee per conquistare l'egemonia mondiale, ma consente di definire una storia degli Stati Uniti attraverso le modifiche del ruolo politico e sociale che la parola "*freedom*" ha assunto per oltre due secoli in quella nazione. Vedremo, seguendo il filo dei romanzi di uno scrittore di fantascienza come Philip K. Dick, come la ristrutturazione del concetto di "*freedom*" costituisca un elemento di tale importanza da lasciare profondi segni nelle sue opere.

L'intensa propaganda che accompagnò tutto il corso della Guerra fredda incluse tra le esperienze del cosiddetto Mondo Libero anche regimi criminali, come accadde nel caso della Spagna e del Sudafrica, grazie a una morbosa e convinta adesione al fronte mondiale anticomunista. L'estrema violenza della contrapposizione ideologica instaurata tra i blocchi consentì ai settori conservatori della società statunitense,

che utilizzavano la crociata di McCarthy, di attaccare ciò che ancora rimaneva dell'impostazione sociale voluta da Franklin Delano Roosevelt, non solo smantellando le strutture di partiti e gruppi politici di tradizione marxista o comunista ma attaccando pesantemente lo stato sociale e le esperienze sindacali fortemente radicate in molti settori produttivi della nazione. Si preparava l'ulteriore metamorfosi del concetto di libertà, che negli anni Cinquanta assunse la forma inquietante di "libertà di consumo". Se la lotta politica e sindacale dovette subire una pesante battuta di arresto, parallelamente le lotte per i diritti civili assunsero negli Stati Uniti un'estrema intensità. La militante antisegregazionista Rosa Parks, il 1° dicembre 1955, fu arrestata a Montgomery, Alabama, per aver rifiutato di cedere il posto sull'autobus a un bianco, come stabilito dalla legislazione locale. Questo episodio di ribellione pacifica può essere considerato l'inizio ideale di una serie di lotte che, nell'arco di un decennio, cambiarono radicalmente una parte dei rapporti sociali tra le classi degli Stati Uniti, fino a sfociare nel grande movimento di massa che tentò di opporsi alla guerra in Vietnam.

Nel mese di ottobre del 1950 comparve nelle edicole statunitensi il primo numero di "Galaxy", una rivista di fantascienza che intendeva differenziarsi dall'universo pulp cui appartenevano testate molto diffuse come "Amazing Stories", "Wonder Stories", "Weird Tales", "Unknown", "Planet Stories", "Astounding Science Fiction" e altre decine di riviste dalle copertine colorate, spesso di fattura scadente, che ostentavano ragazze discinte avvinghiate da tentacoli alieni o città del futuro che contendevano i propri spazi al cielo. Per oltre mezzo secolo la letteratura popolare era stata amata da moltitudini di lettori che avevano divorato i *dime novels*, pubblicazioni economiche stampate su carta di bassa qualità. Queste pubblicazioni, da subito chiamate anche *pulps*, basilari per comprendere l'evoluzione dell'immaginario tecnologico e scientifico, offrivano racconti di avventure, mistero, ambientazione esotica e soprannaturale e, soprattutto, fantascienza. La fantascienza delle prime riviste, che dilagarono negli anni Venti e Trenta, risentiva sia della tradizione colta di Herbert George Wells, Edward Bellamy, Jules Verne e Jack London, sia del romanzo d'avventure tipico di autori popolari come Edgar Rice Burroughs, Henry Rider Haggard ed Edgar Wallace. Si trattava di una letteratura spesso ingenua e didascalica, espressa in un linguaggio semplice ma inaspettatamente capace di comprendere e di esprimere il ruolo determinante della tecnologia nella trasformazione convulsa della società occidentale, di intravedere l'instabilità sociale prodotta dalla disuguaglianza economica, di avvertire e denunciare le

seduzioni totalitariste e il crescente potere delle élite economiche, di porsi il problema del razzismo, di avvertire i limiti della tecnocrazia e del capitalismo, di smascherare e attaccare il lato oscuro della società dei consumi alla fine del suo ciclo. Argomenti di tale profondità costituiscono la base tematica della corrente letteraria che caratterizzò la fantascienza degli anni Cinquanta battezzata come “*social sf*”, ovvero fantascienza sociologica. I suoi autori più importanti sono stati Frederik Pohl, Cyril Kornbluth, Robert Sheckley, Damon Knight, William Tenn, Alfred Bester e Philip Kindred Dick.

Il grande valore letterario di Philip K. Dick, la complessità delle sue tematiche e la profonda innovazione che portò all'interno del mondo della fantascienza hanno fatto sì che l'autore californiano sia sempre stato considerato un caso a parte, uno di quei letterati anomali, come James Graham Ballard e Kurt Vonnegut Jr, diventati scrittori di fantascienza solo per caso. Invece Dick è proprio uno scrittore di fantascienza, un “*crap artist*” che è riuscito a dare il meglio di sé usando e reinventando i mondi anomali della letteratura popolare. Se si analizza con attenzione la sua produzione mainstream, romanzi come *Confessioni di un artista di merda*, *L'uomo dai denti tutti uguali*, *In una terra ostile*, *Mary e il gigante* e *In questo piccolo mondo*, risulta evidente come questa sia inferiore a quella di ambientazione fantascientifica e come anche le sue opere “realiste” più riuscite non riescano a raggiungere una complessità narrativa tale da individuare nella sua scrittura una sufficiente originalità. Un risultato ben diverso da quello che Dick è stato capace di creare con un'estesa produzione di trentatré romanzi di fantascienza e oltre un centinaio di racconti.

Philip Kindred e Jane Charlotte Dick nacquero a Chicago il 16 dicembre 1928. I gemelli erano nati prematuri e pesavano alla nascita rispettivamente due chili e un chilo e mezzo. Secondo quanto riportato da Lawrence Sutin nella più attendibile delle biografie dedicate a Dick, *Divine invasioni. La vita di Philip Kindred Dick*, il trauma della nascita e delle difficoltà di sopravvivenza segnarono lo scrittore per tutto il resto della vita. La sorella Jane morì dopo soli quaranta giorni, probabilmente a causa della denutrizione e di cure insufficienti. Dorothy Kindred, la madre, scriverà molti decenni dopo di non essersi resa conto dello stato di sofferenza dei gemelli, e che solo per un caso fortuito anche il piccolo Philip non morì. Il bambino fu immediatamente trasferito in ospedale, sottoposto a un'alimentazione speciale e tenuto in incubatrice. Secondo i medici, senza l'intervento clinico non sarebbe sopravvissuto più di al-

tri due giorni. Se si riporta questo episodio è perché nelle opere di Dick e nelle interviste rilasciate ricorre spesso la figura della piccola Jane, tanto che Sutin cita esplicitamente le possibili conseguenze di questo tragico episodio. “Gli studi sui gemelli sopravvissuti mettono in evidenza un senso di incompletezza che può rendere i rapporti, in particolare con l’altro sesso, alquanto difficili” (Sutin 1990, p. 34). Jane fu sepolta al cimitero di Fort Morgan, nel Colorado; accanto al suo nome, i genitori fecero incidere sulla lapide di pietra quello del fratello sopravvissuto, con la data della loro nascita, seguita da un trattino, e da uno spazio vuoto. I genitori Dorothy Kindred e Edgar Dick divorziarono nel 1933, nel periodo più tragico della Grande depressione, e Philip fu affidato alla madre. Furono senza dubbio anni difficili, che lasciarono una cicatrice, e Philip K. Dick manifestò chiaramente una sensibilità estrema sia per la morte della sorella Jane sia riguardo alla madre, tanto che, ancora alla fine degli anni Settanta, scrisse nei suoi appunti: “mia sorella è tutto per me”. Ancora Sutin ipotizza che Dick abbia subito molestie sessuali da un vicino durante l’infanzia, o che durante la giovinezza avesse manifestato una tendenza all’omosessualità, visto che alcuni dei suoi migliori amici erano gay, ma quel che è certo è che tutta la sua opera è pervasa da un’attenzione profonda verso le difficoltà della coppia, la solitudine, la diversità, il sentirsi inadeguati alle situazioni e ai sentimenti. Anche quando le sue storie esplodono, infrangendo i canoni della stessa fantascienza, mettendo in gioco la natura e la stabilità della realtà oggettiva, del tessuto condiviso dello spazio-tempo, molti dei suoi protagonisti non sono eroi, non sono violenti, hanno sogni modesti, quasi infantili, sembrano non comprendere il ruolo di primo piano che improvvisamente sono costretti ad affrontare. Senza ricorrere a interpretazioni psicoanalitiche troppo complesse, sembra più calzante vedere descritte nell’opera di Dick l’inquietudine e l’inadeguatezza dell’individuo che, dopo il conflitto mondiale, si ritrova nel vortice del mondo consumista, coglie il palesarsi di comportamenti illiberali proprio nella nazione che vorrebbe rappresentare l’ideale planetario della libertà stessa, teme l’autodistruzione, assiste inerme al consolidarsi di un mondo in cui l’iperprofezia dei media pone problemi d’identità e di ruolo all’uomo post-moderno.

Nel 1935 la madre abbandonò la California per accettare un lavoro statale a Washington D.C. Dick ricorderà in maniera estremamente negativa il periodo trascorso sulla East Coast, in cui cambiò diverse scuole e governanti, e spesso si sentì solo. Durante i suoi anni presso la John Eaton School un insegnante notò che l’alunno dimostrava “interesse e ca-

pacità nel raccontare storie”, nonostante il suo profitto risultasse sostanzialmente mediocre. Nel 1938 Dorothy ritornò in California e si stabilì a Berkeley con il figlio. I suoi studi ripartirono dalla Hillside School, dove frequentò la quarta elementare; poi si trasferì alla Oxford School, un’istituzione pubblica. I voti migliorarono e le schede scolastiche si fecero ricche di elogi, descrivendo un alunno brillante anche se spesso assente a causa di frequenti crisi d’asma e di tachicardia parossistica.

Il primo vero racconto scritto da Philip fu un breve testo di fantascienza andato perduto. Si trattava di un componimento scolastico scritto alle scuole superiori, probabilmente confluito poi nel primo di un gruppo di racconti dei quali è sopravvissuto solo *Stabilità*. Scritto nel 1947, *Stabilità* fu recuperato dall’autore in occasione della pubblicazione di *Tutti i racconti*, l’edizione completa delle sue opere brevi. Si tratta di un racconto d’impostazione sociologica, per certi verso ingenuo, che però dimostra l’attenzione del giovane Dick, allora diciannovenne, per i temi di natura politica. In un XXV secolo dove le piante sono estinte e, incredibilmente, la burocrazia planetaria pigia sui tasti delle macchine da scrivere e scheda i cittadini su supporti cartacei, la stabilità sociale è garantita da un apparato statale che controlla le invenzioni e impedisce lo sviluppo di quelle che possiedono un potenziale destabilizzante dal punto di vista politico o tecnologico. In precedenza il giovane Philip aveva collaborato con alcuni giornali scolastici e nel 1943 pubblicò in autonomia una propria rivista intitolata “The Truth”, “giornale democratico, dai principi democratici”. Durante le scuole medie fu attivo collaboratore dello spazio riservato ai giovani autori sulla “Berkeley Gazette”, dove furono ospitate alcune sue poesie e brevi racconti. *The Slave Race* è l’unica composizione di fantascienza, una profetica storia di androidi ribelli.

Emmanuel Carrère, nella sua biografia molto immaginativa, dedica grande attenzione all’adolescenza di Dick, anche se non sono molto chiare le fonti che ha utilizzato per ritagliare un quadro psicologico così preciso. In ogni caso quegli anni furono caratterizzati da un rapporto molto intenso con la madre Dorothy, descritta come “femminista, pacifista, innamorata della cultura e delle idee avanzate”, e probabilmente anche da lunghi periodi di solitudine, che svilupparono nel giovane Philip capacità introspettive che non l’avrebbero mai abbandonato. *Quo Vadis?* e *Winnie the Pooh* sono state certamente tra le prime letture, e forse qualche traccia del romanzo di Henryk Sienkiewicz, premio Nobel per la letteratura, può essere vista nella sua idea ingenua di cristianesimo, che Dick rielaborò fino alla morte. La sua passione per la

musica classica nasce anch'essa durante l'infanzia e, nonostante abbia vissuto la maggior parte della sua vita sulla West Coast, sembra che egli sia stato abbastanza indifferente alla cultura musicale a lui contemporanea che ha rivoluzionato l'intero pianeta. Solo Linda Ronstadt, una cantante country-rock che aveva iniziato la sua carriera con gli Stone Poneys, sembra avere riscosso il suo incondizionato interesse. A dodici anni lesse la sua prima rivista di fantascienza, un numero imprecisato di "Stirring Science Stories", e in quegli anni iniziò a collezionare riviste pulp, periodici sensazionalisti di ufologia e pseudoscienza, il "National Geographic" e "Life". Nel 1966, in un'intervista, Dick dichiarò di tenere moltissimo ai propri *pulps* e di possedere una raccolta completa di "Astounding" protetta da un costosissimo mobile antincendio. Riferendosi alle proprie raccolte dichiarò: "dopo mia moglie e mia figlia sono la cosa più importante che possiedo".

Carrère afferma che Dorothy, nell'epoca della diffusione commerciale degli psicofarmaci, "fu tra i pionieri di quell'eldorado chimico, e provò la torazina, il valium, il tofranil, il librium man mano che arrivavano sul mercato" (Carrère 1993, p. 14). Sembra che il giovane Philip fosse molto competente sugli effetti di queste medicine perché la madre non mancava di descrivergli le sensazioni che provava ma, a quattordici anni, accadde un episodio fondamentale nella formazione del suo carattere: l'incontro con la psichiatria. A causa di una presunta apatia durante le lezioni scolastiche e del manifestarsi di alcune crisi d'ansia, iniziò una serie di sedute dallo psichiatra. Questa esperienza comportò che Dick, fin da giovane, iniziasse a conoscere le patologie psichiche e le diverse impostazioni terapeutiche. In particolare influì certamente sulla sua cultura e sulla sua visione del mondo la serie di sedute che ebbe con uno psicoanalista di scuola junghiana. Durante queste sedute Dick iniziò a costruire e rafforzare la storia della sorella Jane e a raccontare di questa immaginaria compagna di giochi con i capelli e gli occhi neri, molto spigliata e coraggiosa. Lui, invece, era un ragazzo grasso e impacciato, miope, con problemi di relazione e attacchi di vertigini e agorafobia.

Prima un'esperienza in collegio presso la Preparatory School a Ojai, nel sud della California, poi l'iscrizione alla Berkeley High School lo portarono a maturare insofferenza, e talvolta odio, verso le istituzioni scolastiche. Gli anni di gioventù furono particolarmente intensi. Immerso nell'atmosfera *liberal* di Berkeley, Phil trovò lavoro come commesso in due negozi di dischi, University Radio e Art Music, un'esperienza che tornerà in tutta la sua vita letteraria e ispirerà personaggi e si-

tuazioni in romanzi come *Cronache del dopobomba* e *In questo piccolo mondo*. Il suo primo incarico consisteva nell'aprire gli imballaggi dei dischi e riporli correttamente negli espositori. I negozi vendevano radio, giradischi, dischi, e anche i primi televisori; fatto importantissimo, eseguivano in laboratorio le riparazioni dei dispositivi guasti. In molti dei futuri romanzi di Dick ricorrono figure di riparatori, artigiani, artisti dalla vocazione manuale, come ceramisti o creatori di gioielli, persone semplici che, grazie alla loro capacità di far funzionare, dare forma, ideare, sono elementi chiave della vita e dei sentimenti. In questi anni Dick abbandonò la casa di sua madre e si trasferì in un appartamento abitato da studenti. Immerso in un clima molto vivace, in cui convivevano influenze accademiche e contro-culturali, abbandonò temporaneamente la fantascienza per dedicarsi alla lettura di autori classici come James Joyce e Franz Kafka, e a "rinnegati" come Ezra Pound. Nonostante questi interessi, la vita universitaria lo deluse. Si iscrisse a corsi di storia, filosofia e zoologia, ma si ritrovò costretto a frequentare l'addestramento militare obbligatorio del programma Rotc (Reserve Officer Training Corps). Frequentò lezioni sulla filosofia di David Hume e sulla lingua e letteratura tedesca, ma la frequentazione dei Rotc alimentò la sua opposizione alla vita militare e la critica verso l'intervento statunitense in Corea, fino a scegliere di abbandonare gli studi.

All'età di diciannove anni Dick si sposò con Jeannette Marlin; un rapporto breve e deludente, che gli consentì però di affacciarsi alla vita sociale con maggiore maturità e di abbandonare una serie di paure adolescenziali che lo affliggevano. Quel matrimonio inaugurò la lunga e contrastata serie di rapporti sentimentali che caratterizzerà tutta la sua vita. Nel 1949 conobbe la sua seconda moglie, Kleo Apostolides, con la quale visse per otto anni e che fu al suo fianco durante il delicato momento in cui abbandonò il lavoro di commesso per intraprendere la carriera di scrittore. Kleo era una donna, secondo il commento di Carrère, eccezionalmente equilibrata per i futuri standard dickiani. In quel periodo fu fondamentale l'incontro con Anthony Boucher, scrittore professionista di narrativa popolare (polizieschi e fantascienza) e direttore di "The Magazine of Fantasy and Science Fiction", che stimolò Dick a riprendere la scrittura della fantascienza, corresse i suoi racconti e lo aiutò a pubblicarli. Infatti l'ambiente intellettuale di Berkeley derivava la fantascienza: "solo i freak leggevano fantascienza – tanto ignoranti sui classici quanto i letterati lo erano su Robert Heinlein" (Sutin 1990, p. 78), e i tentativi letterari su cui Dick ripose maggiori speranze erano sostanzialmente opere mainstream.

Per vedere il proprio nome stampato su una rivista pulp Dick dovette attendere il 1952, quando sul numero di luglio "Planet Stories" riuscì a pubblicare *Ora tocca al wub*, un racconto semplice e tipico di quel periodo, ironico e basato sul capovolgimento di prospettiva, che forse richiamava Jonathan Swift come molta fantascienza dell'epoca, ma che letto cinquant'anni dopo possiede quell'ineffabile segno dickiano destinato a firmare tutte le sue opere. Il pianeta Marte è abitabile e popolato da strane creature, esseri poco credibili che violano ogni regola astronomica e di semplice verosimiglianza, buffi ma dotati di grande empatia. Spesso le creature dickiane competono con gli uomini in termini di conoscenza e di etica, mettendo a nudo il superficiale risultato interiore di un'evoluzione biologica forse troppo rapida. Le storie di Dick ribollono di significati religiosi più o meno espliciti e trovano nei segreti del Sistema solare e del cosmo il contesto per elaborare potenti metafore. Non si può escludere che il problema razziale che gli Stati Uniti stavano vivendo, anche se la California era probabilmente uno degli stati dell'Unione in cui il sistema segregazionista era più tollerabile, abbia influito sulla trama del racconto. *Ruug*, un racconto scritto nel 1951 e pubblicato nel 1953 su "The Magazine of Fantasy and Science Fiction", è la storia di un cane da guardia che capisce che gli spazzini addetti a ritirare i rifiuti in realtà sono alieni e si nutrono con gli scarti degli umani. A proposito del racconto, Dick scrisse: "cominciai a sviluppare l'idea che ogni creatura viva in un mondo leggermente diverso dai mondi di tutte le altre creature" (*Tutti i racconti*, vol. 1, p. 484). Quest'idea andò ampliandosi fino alla descrizione di universi solipsistici e a un progressivo indebolimento del concetto di realtà condivisa. Oltre alle frequenti incursioni nella cultura orientale, Dick era un lettore di testi filosofici e religiosi, e i problemi connessi alla percezione del mondo gli erano noti ma, quasi a volersi misurare con la concezione pragmatista diffusa nel suo ambiente, anche la sua prima fantascienza si poneva come aperta contestazione di una visione del mondo unilaterale e totalizzante.

Dick, dopo aver venduto *Ruug* per settantacinque dollari, decise di licenziarsi da Art Music e di iniziare la carriera di scrittore professionista. I suoi primi racconti sono molto vari e riflettono l'evidente esigenza di guadagnarsi da vivere. Si trovano anche alcune storie fantasy, un genere che gli diventerà rapidamente estraneo, fra cui *Il re degli elfi* e *Mi-nibattaglia*, una storia di giocattoli senzienti che ha molto in comune con il film degli anni Novanta *Toy Story* ma che si inserisce anche nel filone della fiaba classica. *Un uomo a rischio*, apparso su "The Magazine of Fantasy and Science Fiction" nel 1953, può ricordare *A Bug's Life*, un



altro film d'animazione dello stesso periodo. In questo geniale racconto gli uomini hanno scordato di essere giunti da un altro pianeta e ignorano l'atavica guerra tra insetti e ragni, le specie intelligenti che occupavano il pianeta prima di loro. Oltre a un'atmosfera decisamente horror, Dick mostra di padroneggiare già i cliché della narrativa popolare che da lì a poco inizierà a personalizzare fino a farli evolvere nei meccanismi che lo renderanno famoso. Il racconto di fantascienza ha in comune con il mystery e il thriller l'utilizzo della suspense. L'avvenimento descritto nel racconto è lo strumento letterario per svelare un mistero, per comunicare al lettore che lui stesso, come il protagonista della storia, presume di conoscere il mondo che lo circonda ma, in realtà, vive in un'illusione. I suoi primi racconti, come molta fantascienza dell'epoca, giocano su questi capovolgimenti prospettici, di solito finì a se stessi, ma nella sensibilità di Dick, in quegli anni, si miscela qualcosa di grandioso, un incrocio fra i temi innovativi della fantascienza, le sue irregolari conoscenze filosofiche, la passione per la cultura orientale, una personale predisposizione alla paranoia e il clima progressista di Berkeley. In particolare sembra che Dick riconoscesse che alcuni aspetti del proprio comportamento erano vicini ad atteggiamenti paranoici; ripensando al periodo in cui scrisse *Un uomo a rischio*, annotò: "L'idea mi venne il giorno che una mosca mi sfiorò, ronzando, la testa, e io ebbi l'impressione (paranoia pura!) che ridesse di me" (*Tutti i racconti*, vol. 1, p. 486). Il racconto *Colonia* (1953) ne è un ulteriore esempio. Dick scrive a questo proposito: "L'apoteosi della paranoia non è quando tutti sono contro di te, ma quando tutto è contro di te. Non *Il mio capo sta complottando ai miei danni*, ma *Il telefono del mio capo sta complottando ai miei danni*. A volte gli oggetti sembrano possedere una volontà loro anche per una mente normale [...] In questo racconto ho cercato di immaginare una situazione capace di spiegare in maniera razionale il bieco complotto degli oggetti contro gli esseri umani, senza allusioni a malattie mentali degli umani. Immagino che per arrivare a tanto si debba andare su un altro pianeta" (*Tutti i racconti*, vol. 1, p. 486). Anche il racconto *I difensori della Terra* (1953) presenta un elevato numero di spunti simili. L'idea che una guerra possa essere un evento completamente simulato è paradossale ma per certi versi profetica. Oggi guerre reali e simulate sono all'ordine del giorno, e il ruolo delle macchine all'interno dei meccanismi mediatici è rilevante; non trascorre giorno in cui non si scopra che un determinato filmato è in realtà falso, che le guerre vengono dichiarate sulla base di dossier manipolati, e che migliaia di persone innocenti dei paesi del terzo mondo perdono la vita per colpa di specu-

lazioni strategiche occidentali. Il racconto si conclude con l'utopica alleanza di uno sparuto gruppo di statunitensi e sovietici che progettano nuove sfide molto differenti rispetto all'antagonismo della Guerra fredda: la conquista dello spazio, il significato della vita, l'eliminazione della fame e della povertà.

È interessante notare come questo racconto, pubblicato nel gennaio del 1953, sia di poco antecedente alla morte di Stalin e al breve periodo che coincide con la "politica della distensione" di Chruščëv. In quegli anni nella società statunitense si confrontavano, anche con grande asprezza, la strategia sostenuta dal presidente Truman, che optava per una soluzione negoziata della guerra in Corea, e la teoria del generale MacArthur, che propugnava invece una grande guerra terrestre contro la Cina, e in generale contro il blocco comunista, anche utilizzando l'armamento nucleare. Le trattative sulla questione del 38° parallelo si conclusero il 26 luglio del 1953, e il successivo periodo di distensione durò fino alla crisi di Berlino del 1958 e alla crisi di Cuba del 1961. Philip Dick, a differenza di molti scrittori di quel periodo, lavorava sull'immaginario della Guerra fredda in maniera molto critica e personale. In quegli anni la fantascienza produceva una serie di testi di estremo interesse, fra i quali spicca *Gli invasati* di Jack Finney (da cui il regista Don Siegel trasse *L'invasione degli ultracorpi*) in cui l'invasione aliena era una metafora evidente del pericolo comunista. Questa invasione, grazie a un'efficace propaganda e allo sviluppo dei concetti di dominio totale che erano stati sperimentati in Europa nel periodo tra le due guerre mondiali, non era solo militare ma soprattutto economica, culturale ed etica. Il totalitarismo aveva ormai definito modelli radicali, come quelli metaforizzati in *1984* da George Orwell, e pretendeva una fedeltà che partisse dal profondo dell'individuo. Così molti alieni, nella fantascienza, sono capaci di entrare nella mente degli uomini e renderli schiavi, annullandone la personalità e i sentimenti. Questi segni sono evidenti conseguenze dell'isolazionismo statunitense entrato in crisi con il coinvolgimento nella Guerra mondiale e attraverso il contatto culturale con popolazioni "aliene" come i tedeschi, i giapponesi e i sovietici: individui capaci di sacrifici estremi, come era accaduto sul fronte del Pacifico, o di orrori inimmaginabili, come nel caso dell'Olocausto. Non è un caso che fra gli alieni all'attacco della felice società statunitense, così orgogliosa delle proprie contraddizioni (dall'utopia puritana al perbenismo sudista, passando per il mito del rapporto con la natura incontaminata), ci siano anche gli insetti, immagine deformata dell'organismo collettivo e gerarchico del socialismo totalitario. Dick metabolizza questa nuova

grammatica dell'immaginazione e interpreta la schizofrenia vissuta dagli Stati Uniti in quel periodo, ovvero la contraddizione fra il grande pericolo latente e una vita quotidiana che si sviluppa quasi con indifferenza, felice delle nuove merci e di una *american way of life* che sta trasformando la nazione. La gioia del consumo non è comunque un modello capace di diffondersi in maniera indolore; Dick non segue ciecamente tale modello ma lo filtra attraverso una propria visione critica, progressista. Una lettura attenta dei suoi primi dieci anni da scrittore permette di rilevare sia la presenza della paranoia per il pericolo esterno sia la comprensione dell'involuzione della democrazia in atto negli Stati Uniti. Se si pensa al cinema di fantascienza di quegli anni, si può affermare che Dick è stato capace di apprendere tutta la cultura statunitense rappresentata in un film come *L'invasione degli ultracorpi*, ma che parimenti ha assimilato in pieno la lezione di un capolavoro pacifista come *Ultimatum alla Terra* di Robert Wise. Sotto questo aspetto la sua opera non è contraddittoria, anzi assume una forte coerenza rispetto alla cultura *radical* destinata a esplodere negli anni Sessanta, capace di comprendere che la risposta alle società aliene di oltrecortina non può essere l'alienazione della società occidentale. Per tutta la sua vita Dick cercherà, attraverso le proprie opere, una soluzione utopica a questo problema.

Capire la grande sensibilità di Dick significa calarsi nella cultura degli anni Cinquanta, così vicina alla Seconda guerra mondiale, proiettata all'improvviso in un progetto di conquista dell'egemonia mondiale ma ancora legata alla grande crisi economica e ai violenti conflitti sociali degli anni Trenta. Ancora nell'aprile del 1941, a Crummies Creek, nel distretto carbonifero del Kentucky, ci furono scontri armati tra scioperanti e mercenari pagati dalle aziende minerarie, e nella classe operaia statunitense era viva l'anima di sindacati internazionalisti e rivoluzionari come quelli dell'Industrial Workers of the World (Iww) con i suoi *wooblies*. Con il coinvolgimento nella Seconda guerra mondiale e il successivo operato della Commissione McCarthy, le componenti libertarie e rivoluzionarie del sindacato statunitense furono scientificamente annientate. Per tutto l'infausto periodo in cui imperversò il maccartismo, membri della Commissione e spie si accanirono contro un immaginario nemico interno, qualcuno che in apparenza fosse un buon americano ma che era capace di dissimulare alla perfezione la sua appartenenza all'occulto disegno comunista. Nel giugno del 1953 appare su "Astounding Science Fiction" un racconto molto importante per la carriera letteraria di Philip Dick, *Impostore*. Molti elementi del racconto rimandano alla situazione politica nazionale, dalla evidente militarizzazione del-

la società alla reazione dei corpi speciali, che vorrebbero sottoporre il protagonista a un'esecuzione sommaria, fino al ruolo della stampa per cui "i distributori automatici di notizie alterano le informazioni per far sembrare che gli invasori spaziali ci siano proprio addosso". Anche il racconto *Previdenza* presenta una serie di riflessioni implicitamente politiche. "La polizia ha un potere pressoché illimitato; adesso sta insegnando ai bambini a fare le spie." Si tratta di un evidente riferimento ad alcuni episodi di cronaca, successivamente ridimensionati, secondo i quali in Unione Sovietica, durante lo stalinismo, alcuni bambini erano stati usati come testimoni nei processi politici, o, addirittura, alcuni figli avevano denunciato i genitori per attività sovversive. Dunque la peggiore visione propagandistica dell'Unione Sovietica si adattava agli Stati Uniti del prossimo futuro. Del resto, prosegue Dick, "le leggi non proteggevano più il singolo, ma la proprietà e l'industria; i poliziotti potevano mettere le mani su chiunque, ma non potevano entrare in un'azienda". Anche il racconto *L'uomo variabile* è un'evidente dimostrazione di come Philip Dick stesse rielaborando i temi della politica internazionale. Nella storia una fazione militarista tenta di utilizzare la guerra per imporre una dittatura, ed è interessante notare che il terrestre che riporterà la democrazia sulla Terra è uno scienziato polacco di nome Sherikov, che lavora in una base sotterranea nella regione degli Urali. Ancora una volta Dick dichiara esplicitamente che non intende uniformarsi ai cliché della propaganda più superficiale e descrivere le popolazioni dell'Est europeo come incarnazioni dell'Impero del male, ma piuttosto è convinto dell'importanza di un superamento della politica dei blocchi e della necessità di evolversi in un governo mondiale.

Alla fine del 1954 Philip Dick aveva pubblicato ben sessanta racconti e, nel 1955, la casa editrice inglese Rich & Cowan raccolse quindici delle sue storie in *A Handful of Darkness*, la sua prima antologia personale; nel 1957 la statunitense Ace Books diede alle stampe la raccolta intitolata *L'uomo variabile*. Nel 1956 venne pubblicato il suo primo romanzo, *Solar Lottery*, tradotto in italiano come *Lotteria dello spazio*. Non si trattava però del primo romanzo scritto da Philip Dick. Il primato spetterebbe infatti a *Return to Lilliput*, un'opera andata perduta che si ispirava a Jonathan Swift, composta tra il 1940 e il 1941 (quindi scritta a soli dodici anni). Poi, tra il 1948 e il 1950, è la volta di *The Earthshaker*, che era probabilmente una sorta di precursore di *Cronache del dopobomba* ed è anch'esso andato perduto. Non è certo che si tratti di opere realmente concluse, molto probabilmente ne vennero scritti solo alcuni capitoli; ma, tra il 1949 e il 1950, Dick arriva a scrivere *Gather*

*Yourselves Together*, un romanzo di quasi cinquecento pagine. Pubblicato postumo nel 1984, affronta un problema scottante per la politica estera statunitense, la presa del potere di Mao Tse-tung in Cina. Con la sconfitta del Giappone, gli Stati Uniti tentarono di favorire in Cina un governo di coalizione comprendente i comunisti e i nazionalisti di Chiang Kai-shek, e di attribuirgli un ruolo forte, tanto da concedere loro uno dei cinque seggi permanenti nel Consiglio di sicurezza dell'Onu. Alla fine del 1945 il presidente Truman inviò in Cina il generale Marshall, ma gli eventi precipitarono e scoppiò la Guerra civile. Gli Stati Uniti non intervennero militarmente nel conflitto, forse convinti che, alla fine, Chiang Kai-shek avrebbe ripreso il controllo della situazione militare, ma all'inizio del 1949 i comunisti occuparono Pechino e Tientsin e in aprile attraversarono lo Yangtze diretti a Shanghai. La conseguenza politica fu la nascita della Cina popolare. In quel periodo tra Cina e Stati Uniti esisteva un legame molto forte dal punto di vista culturale ed economico, ed erano in molti a ritenere che questa nazione si stesse avviando verso la democrazia e il cristianesimo. Il 24 giugno 1950 l'esercito nordcoreano lanciò un'offensiva molto violenta oltre il 38° parallelo, contro la Corea del Sud. A differenza del caso cinese, Truman ordinò al generale MacArthur di appoggiare i sudcoreani con la marina e l'aviazione e, dopo pochi giorni, autorizzò l'impiego delle truppe di terra. Si trattò per gli Stati Uniti di una crisi costituzionale molto aspra, perché il presidente inviò le truppe senza consultare il Congresso, e anche perché solo un anno prima, nell'agosto del 1949, era esplosa la prima bomba atomica sovietica. È di estremo interesse notare come in *Gather Yourselves Together* Dick voglia descrivere la contemporaneità e connotare la propria scrittura con estremo realismo. Il romanzo è ambientato nella Cina maoista, nel momento in cui le truppe rivoluzionarie avanzano e conquistano il paese. Tre dipendenti di un'azienda statunitense nazionalizzata, Verne, Carl e Barbara, aspettano l'arrivo dei soldati, e durante l'attesa emerge una situazione sentimentale molto complessa. Attraverso una serie di flashback, la trascorsa storia d'amore tra Verne e Barbara si ripropone sterilmente, e allora Barbara si rivolge a Carl, seducendolo come lei era stata sedotta da Verne. Sin dal suo primo romanzo Dick fa emergere alcuni elementi che diventeranno una caratteristica costante della sua scrittura. Innanzitutto ha bisogno di ampliare il punto di vista, di sfaccettare la vicenda attraverso il carattere e i sentimenti di più protagonisti, come se tentasse di reagire alla complessità degli uomini e del mondo accumulando sensazioni di personalità differenti. In mancanza di una visione totalizzante, tipica di un prota-

gonista egemone, Dick sceglie di distribuire il punto di vista in modo multifocale, attribuendolo di volta in volta a persone differenti per sesso, razza, sensibilità, livelli di fragilità. Proprio l'elemento della fragilità caratterizza da subito gli uomini e le donne dei suoi romanzi. Si tratta di insicurezza, insoddisfazione, debolezza, incomprensione, mancanza di empatia, infedeltà, depressione, precarietà economica: tutti elementi diffusi nella società statunitense, costretta a misurarsi quotidianamente con questi drammi familiari e sentimentali, di cui Tennessee Williams elaborò una delle rappresentazioni più icastiche e radicali. Questo male di vivere è un elemento costante in tutta la narrativa di Dick che, non a caso, rifuggerà gli stereotipi superomistici della fantascienza e della letteratura popolare per rendere il dramma umano più vero, quello che non si evolve in tragedia e, invece, si cronicizza, rendendo le persone incapaci di esprimere compiutamente la propria vita. La fuga da questo grigiore dell'esistenza e degli affetti quotidiani, come vedremo, assumerà nei romanzi di fantascienza straordinarie connotazioni ontologiche. In *Gather Yourselves Together* bisogna notare anche la prima apparizione della *dark-haired girl*, la ragazza dai capelli neri che tanto posto avrà nell'immaginazione dello scrittore. Dal punto di vista politico, invece, il romanzo presenta alcuni aspetti sorprendenti perché paragona i cinesi (atei e comunisti) ai primi cristiani, mentre gli Stati Uniti si trasformano nell'Impero Romano in decadenza. Non si tratta certamente di un'adesione al progetto rivoluzionario in atto, quanto di una rappresentazione del complesso rapporto tra potere e persone semplici. Nel 1952, dopo la pubblicazione di *Ora tocca al wub*, Dick aveva iniziato un nuovo romanzo mainstream, *Voices from the Street*, convinto che la fantascienza sarebbe stata per lui solo un espediente momentaneo. Il giovane Stuart Hadley vive facendo il commesso in un negozio di radio tv a Oakland, in California. Siamo nel 1950, e nonostante la casa, la moglie e il lavoro, egli è profondamente insoddisfatto della propria esistenza. Si sente un ribelle e un artista, e non si accontenta di quello che la vita gli offre; cerca allora una via d'uscita nel sesso, nell'alcol e nel fanatismo religioso, ma senza speranza. Il romanzo raccoglie una serie di personaggi che rappresentano già una base per tutta la futura narrativa di Philip Dick. Stuart Hadley, il protagonista, è il commesso del negozio tv che ritroveremo in altri romanzi: giovane e volitivo, sogna un futuro diverso. Se Dick si immagina scrittore mainstream, Stuart sogna una vita diversa e più eccitante. Il padrone del negozio ricalca la figura di Herb Hollis, il proprietario del negozio University Radio che ha rappresentato per Dick una figura paterna capace di supplire alla mancanza del genitore.

La moglie, Ellen, è una donna modesta e nonostante gli abbia dato un figlio Stuart non trova in lei la persona capace di riempire quel vuoto interiore che percepisce dentro di sé. Sally, la sorella maggiore, rappresenta la gemella Jane, ed è una figura protettiva e comprensiva, carica di affetto per il fratello minore. Nel suo tumultuoso romanzo di formazione Stuart rivela la propria immaturità subendo il fascino di personaggi forti come Marsha Frazer, direttrice di una rivista fascista, e Theodore Beckheim, un predicatore nero a capo della Society of the Watchmen of Jesus. Quando Stuart esagera nel suo lasciarsi andare viene licenziato e inizia la discesa nelle tenebre. Neppure questo romanzo sarà pubblicato, e a Philip non rimase che continuare a scrivere storie di fantascienza.

Nel 1953, nello stesso periodo in cui concludeva *Voices from the Street*, Dick iniziò a scrivere uno strano romanzo a metà tra la fantascienza e il fantasy, *A Glass of Darkness*, il cui titolo riprende una citazione dalla *Prima Lettera ai Corinzi* di san Paolo in cui è scritto: “ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa, ma allora vedremo faccia a faccia”, un concetto che sarà ripreso anche in seguito e darà il titolo a uno dei suoi ultimi grandi romanzi, *A Scanner Darkly*, apparso in italiano come *Un oscuro scrutare*. *A Glass of Darkness* sarà pubblicato dopo qualche anno, nel 1956, e acquisterà un titolo meno evocativo e colto, *The Cosmic Puppets*, che potrebbe suonare come “marionette cosmiche”... mentre in Italia appare come *La città sostituita*. Considerato tra i più brutti romanzi di Dick, *La città sostituita* ha invece un certo fascino ed è una specie di laboratorio narrativo i cui risultati saranno riutilizzati meglio in romanzi successivi. La piccola cittadina di provincia della Virginia, Millgate, si presenta al protagonista e al lettore esattamente come la californiana Santa Mira di *L'invasione degli ultracorpi*: una città estranea, popolata da persone che hanno perduto la propria identità, una comunità solo apparentemente normale. Dick riesce a far convergere l'impianto sociologico su una tematica religiosa molto complessa, quella della divinità creatrice e regolatrice della realtà stessa. Nonostante si trovi solo agli inizi della carriera di scrittore, Dick inserisce già nel suo primo romanzo di fantascienza un elemento fondamentale della propria narrativa, ovvero la consapevolezza che quella che noi percepiamo come realtà altro non è che apparenza. Questo tema non sarà mai una mera riproposizione del classico tema della relatività della percezione ispirato al filosofo George Berkeley, ma una riflessione radicale sulla struttura dello spazio-tempo. L'approccio di Dick è insolitamente materiale e non si limita a svelare che la realtà che crediamo reale invece è fittizia o, come accade nella letteratura di matrice realista, che i

rapporti apparenti tra le persone sono solo l'espressione simulata di rapporti occultati ma più veri. In tutta la sua opera Dick presenterà un doppio inganno, quello del tessuto dei rapporti umani e quello relativo alla costituzione fisica della realtà. In parte possiamo rilevare in ciò un radicale influsso shakespeariano ma Dick, non dimentichiamolo, è uno Shakespeare vissuto all'epoca dei lager nazisti, della bomba atomica, della Guerra fredda e della televisione; è uno scrittore che, come James Ballard, ha annusato l'idea che l'intero pianeta sia sul punto di dissolversi nello spazio, e per questo dubita della nostra capacità di comprendere compiutamente il rapporto tra uomo e mondo. Una prospettiva ambigua, che richiama le teorie esposte da David Noble in *La religione della tecnologia*. "Le radici religiose del moderno fascino della tecnologia si estendono addietro di mille anni, al momento del formarsi della coscienza occidentale, quando le arti pratiche per la prima volta divennero parte del progetto cristiano di redenzione." (Noble 1997, p. 6). Noble osserva che il cristianesimo si differenzia dalle altre religioni per una "meno nitida" distinzione tra umano e divino. Non dimentichiamo che con la Caduta l'essere umano ha perduto la perfezione edenica e che nel corso del Medioevo inizia a costituirsi un nuovo rapporto tra tecnologia e trascendenza. Nell'Eden l'uomo si trovava in uno stato di perfezione atemporale e la tecnologia era inutile. Si tratta di un argomento importante in *La città di Dio* di sant'Agostino, perché la perfezione perduta può essere riconquistata solo attraverso la grazia di Dio, ma nel Medioevo si fa strada l'idea che il progredire delle arti e dei mestieri, con il conseguente dominio sulla natura, prima incerto poi sempre più evidente, avvicinasero l'uomo a Dio, da cui, dopo tutto, era stato creato a propria immagine e somiglianza. Giovanni Scoto Eriugena, filosofo carolingio del IX secolo, sostenne, in opposizione a sant'Agostino, che le arti pratiche non appartengono alla umana condizione di peccatore, e quindi alla condanna a vivere nel mondo materiale e a faticare, ma sono la chiave della salvezza, essendo una delle componenti di quella parte dell'uomo fatta a somiglianza di Dio. Eriugena sosteneva che queste doti tecnologiche, innate nell'uomo, dovessero essere impiegate per il raggiungimento della perfezione; anzi, la coltivazione delle arti pratiche è "un mezzo di salvezza". Esse infatti ci alleviano dalla fatica, dalla fame e allontanano la morte, conseguenze evidenti del peccato originale. Questo itinerario verso la perfezione, divenuto motore del progresso protestante, si fonde con la tradizione millenarista che attende la fine del mondo e il restaurarsi della condizione di perfezione in un nuovo paradiso terrestre. Se il termine apocalisse individua spesso una sciagura, e



quindi è portatore di una carica negativa, in realtà si tratta di un evento straordinario, che riporta l'uomo nella sfera del divino annullando gli effetti della Caduta. Si fa così strada fra molti pensatori, come il francescano Roger Bacon, l'idea che il progresso tecnologico avrebbe avvicinato l'arrivo dell'apocalisse. Bacon, che nel XIII secolo insegnò alle università di Parigi e Oxford, immaginò carri senza cavalli, navi senza rematori, telescopi, veicoli sottomarini e aeroplani. Non deve quindi stupire se nelle più importanti utopie, come *La città del sole* di Tommaso Campanella o la stessa *Utopia* di Thomas More, ogni uomo fosse tenuto a esercitare un mestiere.

La conclusione che se ne può trarre è che, se davvero si è realizzata una convergenza culturale tra i percorsi tradizionalmente separati della scienza e della trascendenza, non dovrebbe essere così insolito reperire all'interno della fantascienza materiali capaci di rimandare oltre un millennio di storia umana a questa ipotesi di lettura. *La città sostituita* si presta a una interpretazione di questo genere, sia per le componenti teologiche esplicite sia per il problema della creazione imperfetta e instabile che sta alla base del romanzo.

Al lato opposto del progetto tecnologico di redenzione troviamo infatti un Dio che ha scordato la propria divinità, si fa persona e vive in un mondo di amnesia, il mondo imperfetto di Millgate. L'imperfezione di questo mondo non sta tanto nel fatto che esso non sia vero, quanto nel fatto che perda consistenza e che contenga al suo interno errori e contraddizioni. Dal punto di vista fisico è già una vittoria dell'entropia, ma un'entropia più dell'informazione che della termodinamica: una serie di segnali trasmessi con piccole imperfezioni. Quasi che Dick avesse anticipatamente intuito le teorie del non equilibrio, i suoi mondi cadono a pezzi piuttosto che disintegrarsi o esplodere. La lezione di George Berkeley gli consente di dubitare dei propri sensi, almeno finché questi sono come anestetizzati e saturati dalle percezioni tipiche del mondo convenzionale, ma il problema principale consiste nel fatto che le realtà ci sono, esistono, ma non riescono a essere egemoni. La grande curiosità per l'instabilità del mondo, unita al potente immaginario della fantascienza postbellica, costituiscono l'architettura narrativa su cui Dick erige le proprie opere.

Nello stesso 1953 Dick scrisse un racconto destinato a ottenere un discreto successo, *Non saremo noi*. Come in molte altre storie egli immagina un mondo sopravvissuto alla guerra nucleare, in cui si sono sviluppate creature mutanti che vengono ricercate da un'organizzazione mondiale allo scopo di studiarle e sottoporle a eutanasia; anche la reale vita

statunitense, in quell'anno, era scossa da profondi rivolgimenti. Il presidente Truman, conscio della propria caduta di popolarità, che nel momento peggiore era calata fino al 23 per cento, decise di non candidarsi al terzo mandato, nonostante la legge votata dal Senato a maggioranza repubblicana per limitare a due i mandati non si applicasse al presidente in carica. Truman aveva praticamente fallito tutta la sua politica sociale, l'ostruzionismo del Sud aveva affossato la legge sui diritti civili ma, soprattutto, erano dilagate le rivelazioni sulla corruzione dell'amministrazione democratica, un giro d'affari che si estendeva a tutta la nazione. Inoltre si verificarono grandi scioperi dei minatori e dei metalmeccanici che il governo ebbe difficoltà a contenere. Il quadro internazionale, con il ristagno della guerra in Corea e le tensioni nella Germania divisa, era pessimo, e la nazione si avviava al peggiore periodo di paranoia della sua storia. Quando si scoprì che il fisico inglese Klaus Fuchs aveva passato ai sovietici importanti documenti, negli Stati Uniti i coniugi Julius ed Ethel Rosenberg furono arrestati e poi condannati a morte per spionaggio e cospirazione. Il 19 giugno 1953, sulla sedia elettrica del carcere di Sing Sing, si chiudeva una delle pagine più controverse della storia statunitense. Erano gli anni dell'Internal Security Bill, una legge a cui Truman oppose il veto presidenziale perché limitava le libertà civili ma che fu approvata nel 1951. La legge prevedeva l'allontanamento dei comunisti da impianti industriali e di difesa, limitava l'entrata nel territorio statunitense e istituiva campi di concentramento per i comunisti in caso di emergenza. In questo clima sorse la stella del senatore McCarthy. Per Dick il 1952 fu un anno importante perché il candidato repubblicano alla Casa Bianca, il generale Dwight Eisenhower, designò come candidato vicepresidente l'ultraconservatore Richard Nixon. Fino agli ultimi anni della propria vita, anche dopo l'impeachment provocato dal caso Watergate, Nixon rappresenterà per Dick la personificazione del male sulla Terra, tanto che in *Radio libera Albemuth*, uno dei suoi ultimi romanzi, creerà la figura del tiranno Ferris F. Fremont a immagine dell'odiato ex presidente.

Quando finalmente Dick si trovò tra le mani la copia di *Lotteria dello spazio* pubblicata nella collana Ace Double, iniziò per lui una lunga carriera di scrittore professionista che lo porterà a scrivere addirittura cinque romanzi in un anno, come accadrà nel 1964. La Ace Double era una collana decisamente popolare che presentava romanzi western, mystery e fantascienza; l'appellativo "double" gli derivava dalla composizione *dos-à-dos* in cui due romanzi diversi, ognuno con la propria copertina,

erano montati al contrario. Il romanzo che accompagnava *Lotteria dello spazio* era *The Big Jump*, una storia avventurosa della scrittrice Leigh Brackett. La copertina del romanzo di Dick seguiva i più rigorosi stereotipi della fantascienza dell'epoca; una tavola di Ed Valigursky ritraeva la superficie lunare e un uomo in tuta spaziale intento a scagliare un masso contro una figura rannicchiata sotto di lui. La didascalia "First prize was Earth itself!" richiamava una trama incentrata sulla conquista del potere mondiale. Nonostante questo romanzo giovanile si presenti come un'opera fortemente aderente ai canoni della fantascienza classica, non mancano pagine dedicate a delineare l'idea del mondo e le inquietudini dell'autore. Ted Benteley, il protagonista, si interroga per tutto il libro sul senso della società in cui vive, sulla corruzione dei valori sui quali era stata fondata, su quale contributo possano offrire i giovani per salvare i destini del mondo. Thomas Disch, nel suo saggio *Toward the Transcendent: An Introduction to Solar Lottery and Other Works*, ha osservato che, in un certo senso, *Lotteria dello spazio* è il migliore romanzo di Van Vogt. Infatti il libro di Dick presenta molti punti di contatto con *Non-A*, l'opera forse più complessa di Van Vogt. In entrambi i romanzi il protagonista è un giovane idealista che si presenta a un complesso apparato di selezione statale per essere inserito nei ranghi della burocrazia. L'idea è quella di una società meritocratica e tecnocratica, con un elevato livello di pianificazione e rigidamente divisa in classi. Molto lontana dalle utopie socialiste che speravano che all'evoluzione delle tecnologie corrispondesse la liberazione dal lavoro, la società elitaria di Dick si rivela subito profondamente corrotta. Dick incontrò Alfred Van Vogt a San Francisco durante la Worldcon che si tenne nella primavera del 1954, un convegno che riuniva appassionati di fantascienza provenienti da ogni parte degli Stati Uniti. L'ospite d'onore era Jack Williamson, ma Philip Dick fu attratto dall'enigmatico Van Vogt; gli rivolse alcune domande relative allo sviluppo della trama, una tradizionale critica alla macchina narrativa vangvoghiana, spesso confusa e inconcludente. Lo scrittore gli rispose: "Ti rivelerò un segreto, i miei finali sono superiori alla comprensione umana". Certamente Van Vogt ha influenzato pesantemente il primo nucleo della scrittura di Dick, ma non devono passare inosservate alcune somiglianze con lo scrittore di fantascienza Robert Sheckley. Se nel caso di Van Vogt è corretto parlare di ispirazione, in quello di Sheckley, che iniziò a pubblicare racconti nel 1952, mentre la sua prima antologia apparve solo due anni dopo, nel 1954, si tratta piuttosto di consonanza, della capacità comune di interpretare lo spirito del tempo.

In *Lotteria dello spazio* Dick intuisce come un sistema totalitario non possa che basarsi su strutture piramidali, espressione di una forte coincidenza fra valori economici, sociali e culturali. La contrapposizione tra il mondo supertecnologico di Batavia, la capitale dello stato terrestre, e i quartieri poveri dell'indeterminata città in cui vive Cartwright è radicale. È come passare dalla fantascienza visionaria in stile Frank Paul, con città e strade sviluppate verso l'alto e i cieli solcati da astronavi, al romanzo americano che descrive la miseria degli stati rurali degli Stati Uniti. Strade polverose, automobili che hanno visto tempi migliori, edifici dalle facciate scrostate, storie di povera gente. "Attorno a lui [Cartwright] si accalcavano ansiose una sconcertante varietà di persone: braccianti messicani silenziosi e spaventati che tenevano strette le loro poche cose, una coppia dal volto tirato che veniva dalla città, un meccanico di motori a jet, un ottico giapponese, una ragazza da divertimento con le labbra rosse, il maturo proprietario di un emporio di tessuti fallito, uno studente di agronomia, un rappresentante di una casa farmaceutica, un cuoco, un'infermiera, un carpentiere." (*Lotteria dello spazio*, p. 39) Dick descrive la fuga dei prestoniti dalla Terra – dove non si può più vivere in libertà a causa del potere delle corporazioni e dei politici criminali – come un vero e proprio esodo, riprendendo quello spirito puritano dei primi coloni americani che, da un punto di vista familiare ed educativo, neppure gli apparteneva. Il decimo pianeta ipotizzato dalla setta dei prestoniti altro non è che la trasposizione della Nuova Israele cercata dai colonizzatori del New England, cacciati dall'Inghilterra corrotta e anglicana del XVII secolo, per sviluppare la loro comunità nel rispetto dei propri principi etici e religiosi. Giunti in una terra vergine, i coloni prima di sbarcare stabiliscono le regole della loro futura convivenza, firmando quel famoso Patto del Mayflower in cui si ripongono tutti gli elementi di diversità che sfoceranno nella Guerra d'indipendenza. È noto come i coloni del Mayflower provenissero dall'Olanda, dove erano in esilio, e che, diretti in Virginia, fossero stati spinti a nord, davanti alle coste del Massachusetts; allo stesso modo, navigando nello spazio oltre Plutone, i prestoniti troveranno un pianeta ignoto dove gli emarginati dal sistema sociale potranno vivere in libertà e secondo le proprie regole etiche. Anche *Il disco di fiamma*, il libro immaginato da Dick nel romanzo, che è il primo di una serie di libri immaginari che affolleranno le sue opere e che saranno destinati a guidare gli uomini verso incomprensibili obiettivi cosmici, è un equivalente fantascientifico della Bibbia destinato a rafforzare l'ascendenza religiosa integrata nella rilettura del mito di fondazione degli Stati Uniti. L'ultimo capitolo,

dedicato allo sbarco sul pianeta promesso, rivela che John Preston, il fondatore del culto, non è che un patetico simulacro, una “formica elettrica” rotta, come tutte le reliquie e le credenze della Società Preston.

*Lotteria dello spazio* sovrabbonda di temi di riflessione proprio perché, nella sua apparente ingenuità, miscela gli spunti che provengono dalla fantascienza di quegli anni con un immaginario personale evidentemente già strutturato. A proposito di quegli anni, Dick scrisse: “Mi sembrava che scrivere racconti per riviste fosse come procedere in discesa: oltre tutto, non ne ricavo molto. Per un racconto si potevano ricevere 20 dollari, per un romanzo 4000. Decisi, allora, di puntare tutto sul romanzo: scrissi *E Jones creò il mondo* e *Redenzione immorale*. Quindi realizzai un romanzo che mi parve costituire un’ autentica svolta: *L’occhio nel cielo*” (Dick 1968, pp. 47-48). Se si cerca di rendere coerenti i ricordi di Philip Dick con le testimonianze di coloro che lo hanno conosciuto non si riesce a ottenere un risultato certo, infatti si intersecano evidenti contraddizioni fra l’amore sviscerato per la fantascienza, le necessità economiche tipiche di uno scrittore professionista e la tensione verso la letteratura e i riconoscimenti ufficiali dell’ establishment culturale.

Nel 1954 Phil scrisse *E Jones creò il mondo*, che verrà pubblicato due anni dopo, riprendendo un tema che era stato sviscerato con grande maturità in *Lotteria dello spazio*, che si ripresenta in *Redenzione immorale* e ancora nelle sue opere mature: il potere. Tutti questi romanzi sono ambientati in un dopoguerra che ha pesantemente ristrutturato l’organizzazione degli stati nazionali e ha stabilito diverse forme di egemonia sull’intero pianeta. Come in molti scritti di fantascienza dell’epoca, la realtà della globalizzazione è già evidente, ed era diffusa l’idea che l’ordine uscito dal conflitto mondiale fosse effimero e che una nuova guerra avrebbe definito la supremazia tra i due blocchi. Con grande intuizione, in *Lotteria dello spazio* Dick descrive il crollo del nostro sistema politico come conseguenza delle instabilità prodotte dal sistema economico basato sul consumismo. “Nella prima metà del Ventesimo Secolo era stato risolto il problema della produzione. In seguito il problema del consumo aveva afflitto la società. Tra il 1950 e il 1960, gigantesche eccedenze di beni di consumo e di produzioni agricole iniziarono ad accumularsi in tutto il mondo occidentale. Per quanto possibile le eccedenze furono ridistribuite, ma questa manovra minacciava di sovvertire il sistema del libero mercato. Nel 1980 il surplus produttivo fu accumulato e distrutto: merci dal valore di miliardi di dollari, settimana dopo settimana, andarono in fumo. Ogni sabato, i cittadini si riunivano sdegnati per osservare l’esercito che gettava benzina su automobili, to-

stapane, vestiti, arance, caffè e sigarette che nessuno poteva comprare, incendiando tutta questa roba in un'accecante conflagrazione. In ogni città era stato individuato un luogo per bruciare le merci, protetto da una recinzione, un ammasso di rottami e cenere dove venivano sistematicamente distrutti oggetti di buona qualità che non potevano essere acquistati." (*Lotteria dello spazio*, p. 36)

La fantascienza statunitense fu influenzata da Frederick Pohl sia per il racconto *Il tunnel sotto il mondo* (1955), che descriveva la presa di coscienza di una mente installata nel corpo di un minuscolo robot utilizzato da un'azienda pubblicitaria per sperimentare le reazioni dei cittadini alla diffusione di nuovi prodotti, sia per il romanzo scritto assieme a Cyril Kornbluth, *I mercanti dello spazio* (1953), in cui assistiamo alla lotta tra due aziende pubblicitarie e alla scoperta di come la radicalizzazione dell'impresa consumistica si basi sulla soppressione dei diritti personali e sulla negazione della libertà. L'umanità è descritta come una massa manipolabile e drogata in mano alle multinazionali, incapace di esercitare una qualunque azione critica, e l'unica opposizione consiste in un'organizzazione segreta, gli Indietristi, che vagheggiano un utopico ritorno al passato. Si tratta di due opere considerate molto radicali e anticipatrici del ciclo di lotta e contestazione che interesserà gli Stati Uniti negli anni Sessanta; del resto Frederick Pohl era stato politicamente molto impegnato e da giovane era stato iscritto al Partito comunista americano. Secondo alcune voci aveva volontariamente lasciato il partito per protesta contro il patto di non aggressione stipulato tra la Germania nazista e l'Unione Sovietica, mentre altri sostengono che ne fosse stato espulso per la sua appartenenza ai Futurians, un club di appassionati di fantascienza che comprendeva Isaac Asimov, James Blish, Judith Merrill e Cyril Kornbluth; pare che la direzione del partito considerasse la fantascienza un modo per pervertire la gioventù.

I primi romanzi di Dick sono fortemente permeati dall'idea che dalla guerra possa originarsi un'involuzione antidemocratica. *E Jones creò il mondo* (1956) è una storia di dopoguerra atomico in cui un giovane mutante, Jones, assume la guida di un movimento populista e xenofobo. "Quando aveva nove anni e mezzo, cadde la prima bomba all'idrogeno. Non la prima lanciata nella guerra; sul mondo ne erano piovute a dozzine. Questa era la prima a penetrare la fitta rete di scudi che proteggeva il cuore dell'America, la regione che andava dalle Montagne Rocciose al Mississippi." (*E Jones creò il mondo*, p. 70) Dalle macerie della guerra rinasce una nuova America che stabilisce criteri di tolleranza estrema, che vietano ogni posizione politica discriminante o critica ver-

so gli altri. Viene quindi imposta una tolleranza di stato, definita relativismo di Hoff, in cui ognuno può affermare di credere nelle cose più strampalate ma è vietato controbattere le idee altrui o fare propaganda a un'idea. Si tratta di un'evidente metafora dei totalitarismi novecenteschi, delle ideologie totali e di massa che avevano disseminato il terrore e la morte nel mondo intero. Di fronte al naufragio di una impostazione razionale della politica e della vita sociale, disciplinata dai partiti nazionalisti e dalla retorica dello scontro di classe, Dick ipotizza uno stato liberale estremista che, come le realizzazioni autoritarie, basa la propria stabilità sull'efficienza di una polizia segreta, la Secpol. Dick non è lontano dalle tesi che Herbert Marcuse delinea in *L'uomo a una dimensione* o in *La fine dell'utopia*. Al di là della sua critica al mondo tecnologico e alla sua capacità intrinseca di controllare meglio le persone, Marcuse introduce l'inquietante ossimoro "tolleranza repressiva", ovvero la tendenza degli stati occidentali, e degli Stati Uniti in particolare, a concedere libertà solo apparenti e che non intralcino gli interessi dominanti: uno stato organizzato su questi principi ottiene un livello di repressione molto più profondo ed efficace di quelli esplicitamente violenti. Nel romanzo assistiamo alla nascita e all'ascesa di un movimento xenofobo ed estremista che presenta molti fattori di somiglianza con i gruppi della nuova destra europea che, a partire dagli anni Ottanta, hanno fatto la loro fortuna individuando nemici e vagheggiando un ritorno ad arcadiche comunità rurali su base etnica. Tra i superstiti della guerra, lontani dagli agi di una nuova borghesia capace di riprodurre antichi quanto effimeri splendori, si muove una massa popolare violenta che trova proprio nelle prediche visionarie di Jones una speranza di sovvertimento. I nuovi nemici sono gli Erranti, gigantesche amebe unicellulari giunte dallo spazio esterno al Sistema solare che si muovono senza meta apparente nell'atmosfera terrestre. Per Jones, così come era stato per i prestoniti di *Lotteria dello spazio*, lo spazio esterno attende l'umanità per una nuova sfida ma, a differenza di tanta fantascienza spaziale, la sfida della nuova frontiera che Dick descrive in questi romanzi è diametralmente opposta a questa retorica e sembra coinvolgere i sogni domestici delle persone semplici.

Il mondo di *Redenzione immorale* è sopravvissuto a una guerra mondiale. L'isola di Hokkaido era stata "bombardata e bagnata e curata e infestata con tutte le specie di sostanze tossiche e letali": Dick continua a esplorare le possibili involuzioni di una società che rinasce dalla guerra. La svolta autoritaria questa volta si chiama Remo, Redenzione Morale, un'utopia che immediatamente rivela l'altra faccia dell'organizzazione

sociale, ovvero la negazione dell'individualità e delle libertà personali. Se l'etica protestante dilaga in tutto il mondo fino a disegnare una struttura che arriva al controllo diretto delle persona, i diritti della comunità costituiranno una potente macchina oppressiva. I motivi storici che portano Dick a lavorare sulla Remo sono gli stessi che stanno alla base del relativismo di Hoff. Il nazismo farà straordinarie apparizioni nella narrativa dickiana, creando la base del suo capolavoro, *L'uomo nell'alto castello*, ma in questi romanzi è ancora una presenza implicita, di natura più politica che storica: Dick avanza l'idea che dal terrore del ritorno della follia nazista possa scaturire un ulteriore stato totalitario, imposto attraverso l'inganno dalle gerarchie militari occidentali. L'inizio di *Redenzione immorale* ricorda alcune pagine drammatiche di *Le origini del totalitarismo* di Hannah Arendt che spiegano i motivi della sconcertante alleanza tra plebe ed élite e della "curiosa coincidenza delle loro aspirazioni". Se il protagonista del romanzo, Allen Purcell, è un giovane imprenditore dei media, è interessante osservare come siano ribaltati i ruoli sociali convenzionali rispetto a Miss Birmingham, la funzionaria del Comitato dei cittadini a cui è affidata la vigilanza del suo alloggio. Si tratta di un incrocio tra la portinaia e una spia, capace di esercitare un potere occulto e letale attraverso la delazione. Alla riunione settimanale del condominio, Allan Purcell e sua moglie trovano schierate su una pedana un gruppo di signore di mezza età che indossano abiti di seta a fiori; l'atmosfera è pesante e persecutoria. Dick scrive che in quella stanza gli affari di una persona diventavano gli affari di tutti. Ad aiutare l'opera di controllo delle funzionarie del Comitato, esistono degli apparecchi chiamati *juveniles*, piccoli robot metallici capaci di spostarsi velocemente e che sono in grado di riferire quello che vedono e sentono. La consultazione di questi robot consente di rendere scientifico e asettico il sistema di delazione. Al vaglio delle guardiane del pubblico pudore passano una condomina adultera, un'altra che ha nominato il nome di Dio invano, l'ubriachezza e il turpiloquio di Allen Purcell. Le pagine di Dick sono una versione grottesca di *1984*, l'opera di George Orwell che immagina un mondo impegnato in una guerra senza fine e dilaniato da una tirannide capace di controllare ogni azione individuale. In quel caso una rete di monitor spiava ogni giorno i membri della burocrazia per cogliere i segni dell'insubordinazione, in *Redenzione immorale* si mescolano l'immaginario della fantascienza, con le sue macchinette e il gusto per il paradossale, e i racconti dell'articolazione capillare del potere staliniano e di quello nazista. "Questa struttura è come una gigantesca camera di tortura, in cui ognuno spia gli altri, cercando di coglierli in fallo, cercan-



do di abatterli. La caccia alle streghe. La paura e la censura, e i libri messi al bando. I bambini non devono sentire parlare del male. La Remo è stata inventata da menti malate, e crea menti ancora più malate.” (*Redenzione immorale*, cap. 16)

Il 9 marzo 1954 viene trasmessa dagli studi della Cbs la puntata di *See It Now* curata dal giornalista Edward R. Murrow (su cui si basa il recente film di George Clooney *Good Night, and Good Luck*) che segna l’inizio del declino del maccartismo; mentre Dick stava scrivendo il romanzo, il senatore McCarthy aveva iniziato la sua parabola discendente e si assisteva a una generalizzata presa di coraggio degli intellettuali dopo il periodo denominato successivamente “*witch hunt*”, caccia alle streghe. È difficile non attribuire alcuni capitoli di Dick a una lettura diretta della cronaca statunitense e al ricordo di una campagna di persecuzione che aveva coinvolto tutta la nazione fino ad arrivare al presidente Eisenhower. Non sarà sfuggita al giovane scrittore di Berkeley la schiera di testimoni inattendibili e di documenti falsi o strumentalizzati che avevano caratterizzato le sedute della Commissione. Inoltre uno scrittore vicino di casa di Dick e di Kleo, Jacquin Sanders, aveva assistito ai lavori della Commissione. Un reale rapporto con gli apparati che si occupavano delle attività antiamericane si era comunque realizzato concretamente nel 1953, quando gli agenti dell’Fbi George Smith e George Scruggs bussarono alla sua porta. Dick diede una versione estremamente serena delle attenzioni che gli rivolse l’Fbi (racconta che uno degli agenti gli fece lezioni di guida) ma dichiarò di aver rifiutato l’incarico di spiare a pagamento un gruppo di attivisti radicali. Ripensando a quegli anni, Dick dichiarò di non aver mai aderito al Partito comunista, sebbene condividesse la visione marxista del capitalismo. La sua critica alle dinamiche capitaliste, che in quegli anni stavano subendo importanti trasformazioni, si assesterà con il tempo in una concezione del lavoro capace di ricomporre le schizofrenie della divisione fordista, in uno smascheramento dell’immoralità e dell’instabilità psichica intrinseche nell’uomo di potere, nella denuncia dei progetti totalitari, nella paura della polizia e dei servizi segreti, nella diffidenza verso l’ingannevole ruolo dei media.

Quando nel 1955 scrisse *L’occhio nel cielo*, pubblicato due anni dopo, Dick compì uno sforzo letterario di estremo coraggio, affrontando con chiarezza il tema della repressione anticomunista negli Stati Uniti e riprendendo le sue esperienze di persona che aveva attirato l’attenzione dell’Fbi. Nel romanzo Jack Hamilton viene licenziato dall’azienda in cui lavora perché sua moglie Marsha è sospettata di essere una simpatizzante comunista. Dick sembra essere molto informato sull’universo di

sigle e comitati che caratterizzava la sinistra statunitense del dopoguerra, e in particolare cita Henry Agard Wallace tra i politici seguiti dalla moglie di Jack Hamilton. Il caso di Wallace fu tra i più significativi della politica interna degli Stati Uniti, e rappresenta il dinamismo e la lacerazione di una società costantemente attraversata da forti tensioni progressiste. Wallace aveva iniziato la sua carriera come giornalista vicino al Partito repubblicano, ma nel 1928 aderì al Partito democratico, fino a diventare, dal 1941 al 1945, il vicepresidente di Roosevelt. Nel 1946 si dimise dall'incarico di ministro del Commercio del governo Truman perché in disaccordo con il presidente sulla rottura con l'Unione Sovietica. Lo scontro politico fu talmente aspro che Wallace si presentò come candidato alle elezioni presidenziali del 1948 alla testa del combattivo Progressive Party, ottenendo oltre un milione di voti. Nel romanzo Dick affronta il tema politico con grande abilità, sostenendo la tesi di una sinistra colta e libertaria in opposizione al totalitarismo sovietico e all'autoritarismo statunitense. Alcune persone in visita a un impianto nucleare sono vittime di un incidente e vengono attraversate da un potente fascio di radiazioni. L'effetto di questa straordinaria energia attiva l'inconscio dei personaggi e si crea un'allucinazione collettiva in cui una mente può prendere il sopravvento e imporre agli altri la propria immaginazione, che assume la forma della realtà. L'inconscio di ognuna di queste persone è la rappresentazione delle principali paranoie e nevrosi statunitensi e, in un certo senso, il romanzo precorre il tema della malattia mentale che sarà al centro di *Follia per sette clan*. Così Jack Hamilton, dopo aver subito il licenziamento sulla base dei sospetti che pesano sulla moglie, dovrà affrontare insieme agli altri l'incubo reazionario e bigotto di un vecchio reduce di guerra, il delirio sessista di una signora perbene, la paranoia horror di una donna e il sogno vendicativo di un poliziotto stalinista che nasconde la propria ideologia. *L'occhio nel cielo* è il primo romanzo in cui Dick gioca con la realtà e, soprattutto, si interessa della capacità di creare realtà fittizie che paiono autentiche e che sembrano essere in mano a qualcuno, a persone capaci di ristrutturare il mondo dei fenomeni a loro piacimento. Queste persone, nella successiva narrativa dickiana, si incerneranno in inquietanti demiurghi come Palmer Eldritch, Manfred e il focomelico Hopsy Harrington. La capacità di minacciare la vita sulla Terra ha profonde radici nella fantascienza e del resto, in quel periodo, l'uomo stava dimostrando di poter distruggere l'intero pianeta; e allora perché persone dotate di qualche nuovo potere, magari procurato da qualcosa proveniente da quel mondo difficile da comprendere ma straordinariamente potente che era la

radioattività, non potevano agire sulla struttura stessa dello spazio-tempo? Inoltre Albert Einstein e i fisici che proseguirono i suoi studi stavano divulgando descrizioni dell'universo radicalmente differenti da quelle ipotizzate nell'Ottocento. In *Lotteria dello spazio* e in *E Jones creò il mondo* le radiazioni sono causa della nascita di telepati e precognitivi. La scoperta della struttura del Dna era appena avvenuta, nel 1953, ma era già chiaro che le radiazioni erano una delle principali cause di mutazione. In quel periodo, nonostante circolasse l'idea di poter costruire individui capaci di adattarsi alla vita su altri pianeti (e Dick introduce mutanti di questo tipo proprio in *E Jones creò il mondo*), la mutazione spontanea e degenerativa era quella più diffusa e conosciuta.

*L'occhio nel cielo* ebbe un discreto successo, e Dick comunicò ai suoi editor di fiducia, Donald Wollheim della Ace e Anthony Boucher, la sua intenzione di abbandonare la fantascienza per dedicarsi alla letteratura. Nel periodo che va dalla scrittura di *L'occhio nel cielo* alla sua pubblicazione Dick aveva scritto un gruppo di romanzi mainstream come *Mary e il gigante*, *A Time for George Stavros*, *Pilgrim on the Hill*, *The Broken Bubble*, *In questo piccolo mondo*, *Nicholas and the Higs*; nessuno di questi fu pubblicato, se non quando, dopo la sua morte, il successo di Dick come scrittore di fantascienza fu tale da creare un interesse anche per queste opere più tradizionali.

*Mary e il gigante* è forse, tra i romanzi non di fantascienza di Dick, uno dei più interessanti; scritto prima del grande successo di *Peyton Place*, che uscì nel 1956, condivide molti elementi con il best seller di Grace Metalious. Evidentemente nel mondo degli intellettuali e degli scrittori c'era l'esigenza di portare un attacco dissacrante al perbenismo statunitense e alla vita apparentemente pulita della provincia. Il romanzo di Dick si svolge in California, mentre *Peyton Place* si trova nel New England, ma entrambi raccontano di violenza, sesso, incesto, disillusioni. L'edizione italiana di *Mary e il gigante* si basa su quella statunitense del 1987, resa probabilmente più lineare dalle modifiche che Dick aveva apportato al libro negli anni successivi. Nonostante non abbia trovato editori all'epoca della sua stesura, *Mary e il gigante* è un romanzo tutt'altro che insignificante, anzi nasce il sospetto che sia risultato troppo duro agli editori cui venne presentato a causa dell'aperta promiscuità razziale e sessuale che caratterizza tutta la narrazione. *A Time for George Stavros* è una storia familiare abbastanza squallida che sarà in parte trasferita in *Humpty Dumpty in Oakland*. *Pilgrim on the Hill* è andato perduto; la scheda dell'agente di Dick lo definisce "un altro romanzo pieno di divagazioni, diseguale e assolutamente oscuro". *The*

*Broken Bubble of Thisbe Holt* verrà pubblicato postumo nel 1988: è la storia dell'intreccio tra due coppie, una più anziana e una più giovane; come è tipico dei romanzi mainstream di Dick, la narrazione si basa su adulteri, delusioni e problemi sessuali. *In questo piccolo mondo*, un lungo romanzo scritto nel 1957, narra la vicenda di Roger Lindahl, proprietario del solito negozio di elettrodomestici e marito di Virginia, una donna volitiva disegnata sul carattere della madre di Dick. Il protagonista è un uomo inquieto, insoddisfatto del proprio lavoro e del rapporto coniugale. Alla ricerca di elementi di novità capaci di vincere il torpore di una vita che ritiene banale, Roger inizia una relazione clandestina con una donna, ma il finale della vicenda è squallido: Roger viene scoperto dalla moglie e abbandona la città. *In questo piccolo mondo* è forse uno dei migliori romanzi mainstream di Dick, ma contemporaneamente ne rivela i limiti e fa capire perché, nonostante gli sforzi, egli non abbia sfondato nel campo della letteratura. In quel periodo molti scrittori si erano dedicati a ritrarre le delusioni e le frustrazioni della vita nella provincia statunitense, una vita scarsa di stimoli e vissuta nel mito della metropoli. Inoltre, come osserva Carlo Pagetti, la Seconda guerra mondiale aveva spinto "moltissimi giovani americani fuori dai confini del proprio paese, in Europa e sull'immenso scacchiere del Pacifico" (Pagetti 2003, p. 8), ma, conclusosi il conflitto, la maggior parte di loro era ritornata nella sterminata America rurale, replicando il modello di vita dei propri genitori, in preda a una profonda disillusione. Per i personaggi di questi romanzi, la tragedia della guerra si sovrappone alla delusione dei reduci e alla coscienza che il sacrificio sui fronti sia stato debolmente ripagato. Nel caso di questo romanzo il protagonista non è un ex combattente, ma dal punto di vista generazionale condivide la sensazione di un'occasione perduta e affronta la vita sociale e coniugale dominata da un evidente senso di incompletezza. La fragilità di questi romanzi mainstream di Dick, comunque assestati sulla descrizione della difficoltà di una vita sessuale insoddisfacente, si manifesta nella scelta di personaggi predestinati a subire il mondo che li opprime, incapaci di reagire alla sonnolenza e alla prevedibilità della vita quotidiana. Forse avrebbe giovato allo scrittore immettere elementi forti nei propri personaggi e giocare la carta del conflitto con l'ambiente, rendendo più radicale la concezione drammatica. Invece, in tutti i suoi romanzi mainstream il protagonista subisce passivamente la situazione e il luogo in cui si trova, introducendo solo modesti cambiamenti di relazione e, in definitiva, arrendendosi all'incantesimo ipnotico della società in cui vive. In *L'occhio nel cielo* Jack Hamilton, il protagonista, lotta con tutte le sue forze e ar-

riva a uccidere per uscire dai mondi proiettati dalle menti degli altri personaggi, mentre in *Redenzione immorale* Allen Purcell compie atti di teppismo e ribellione; nei romanzi della vena realista osserviamo invece una sostanziale accettazione delle regole sociali, e le trasgressioni dei personaggi non sono nulla più di un normale processo di maturazione sentimentale. *Nicholas and the Higs* è andato perduto, ed è rimasta solo qualche nota scritta da Dick all'interno di una lettera in cui lo definisce "mezzo normale e mezzo di fantascienza". In una società futura in cui il denaro è stato sostituito da bollini e tutta l'umanità è impegnata in incessanti viaggi automobilistici, un vecchio meccanico ha bisogno di un trapianto di fegato e la comunità in cui vive si mobilita per cercare un pseudo-organo e salvarlo.

I primi mesi del 1958 rappresentano per Dick il culmine di un periodo letterariamente molto intenso, da cui ha ottenuto però scarsissimi risultati. Nessuno dei suoi romanzi "normali", quelli in cui riponeva le maggiori speranze, è stato accettato dagli editori, ma lo sforzo di scrivere per un pubblico più esigente di quello delle riviste pulp gli ha consentito di riflettere e sperimentare tecniche narrative che lo condurranno alla maturazione letteraria grazie a cui saranno concepiti i suoi capolavori. Per quanto riguarda il contesto generale della fantascienza, su "The Magazine of Fantasy and Science Fiction" apparivano i primi racconti di Farmer, come *Padre*, poi raccolto nella scandalosa antologia *Relazioni aliene*, e *Il prezzo del pericolo* di Robert Sheckley. Nel 1958 "Galaxy" iniziò la pubblicazione a puntate di *Il grande tempo* di Fritz Leiber; sul numero di agosto apparve lo straordinario racconto di Theodore Sturgeon *Sposare Medusa*, seguito in ottobre da *Assassino temporale* di Sheckley.

Nel momento in cui la fantascienza iniziò una trasformazione che porterà alla nascita di nuove tendenze e alla pubblicazione di opere estremamente interessanti e mature, il mercato editoriale entrò in crisi e molte riviste dell'epoca eroica furono costrette alla chiusura. La situazione politica statunitense era estremamente complessa, sia sul fronte interno sia in ambito internazionale, dove si stavano disegnando le politiche di egemonia mondiale che avrebbero portato poi alla globalizzazione neoliberalista di fine secolo. Davanti agli occhi degli intellettuali e delle classi colte, degli studenti, di quello che rimaneva delle organizzazioni sindacali di sinistra, la nazione assisteva alla drammatica lotta per i diritti civili. Molto probabilmente, dopo la bufera McCarthy, le tensioni fra le classi poterono esprimersi solo in un contesto che non sembrasse espli-

citamente politico, con movimenti che videro un ampio coinvolgimento delle Chiese e che sferrarono comunque un attacco radicale alla nazione dei privilegi e delle aristocrazie. Eisenhower venne eletto con un secondo mandato nel 1956, ancora con Nixon come vicepresidente, con una forte maggioranza di voti (57 per cento), perdendo solo in sette stati del Eudest, tra cui Alabama, Mississippi, North e South Carolina. Nel 1954 la Corte suprema, giudicando il caso *Brown vs Provveditorato agli Studi di Topeka*, capovolse una storica sentenza del 1896 che aveva stabilito che il regime della segregazione razziale non violava il XIV emendamento purché ai cittadini di colore fossero offerte le stesse opportunità dei bianchi anche se con strutture diversificate, applicando l'idea perversa di una "separazione nell'eguaglianza". Il giudice Earl Warren, nominato l'anno precedente da Eisenhower, sentenziò invece che le scuole riservate ai neri erano "intrinsecamente inferiori", e ordinò l'integrazione razziale. L'opposizione degli stati del Sud si rivelò durissima: all'inizio del secondo mandato di Eisenhower solo il 12 per cento dei distretti scolastici aveva applicato le direttive della Corte suprema e in sette stati neppure uno studente di colore era stato ammesso in una scuola superiore riservata ai bianchi. Nel 1955 a Montgomery, in Alabama, a seguito dell'arresto di Rosa Parks, cinquantamila residenti di colore contestarono la legge Jim Crow, in vigore da oltre sessant'anni, che stabiliva trasporti pubblici separati. Il boicottaggio dei trasporti pubblici si protrasse per un anno, con arresti di massa, intimidazioni e violenze, ma la Corte suprema sentenziò l'illegalità della segregazione sui trasporti pubblici. La svolta avvenne a Little Rock, in Arkansas, nel settembre del 1957, quando il presidente inviò un distaccamento di paracadutisti per proteggere i bambini di colore che andavano a scuola. Il processo di *desegregation* risultò comunque lento. In molte comunità le famiglie bianche iscrissero i loro figli a scuole private, altre si rifiutarono di mandarli a scuola, in alcuni casi venne abolito il sistema di scuole pubbliche. I due provvedimenti noti come Civil Rights Act, approvati nel 1957 e nel 1960, introdussero norme per garantire la registrazione al voto soprattutto nel Sud, dove solitamente si presentava alle urne solo il 25 per cento degli aventi diritto fra le persone di colore. Nel 1960, a Greensboro in North Carolina, un gruppo di studenti neri iniziò un sit-in di protesta, che durerà sei mesi, contro la segregazione alla mensa; il risultato fu l'abolizione della segregazione in alberghi, ristoranti, cinema, teatri, parchi.

Dick, dal suo paradiso intellettuale di Berkeley, inserì in molti romanzi spunti collegati alla lotta contro la segregazione razziale. In *L'occhio nel cielo* Laws, un giovane fisico di colore, rinfaccia al protagonista

la diversità di trattamento che ha dovuto subire: “Provate a essere una persona di colore, per un poco. Provate a passare il tempo a fare inchini a tutti, dicendo sempre sissignore, sissignore a qualunque bianco. Pensate a passare sei anni di università a lavare piatti sporchi per mantenervi agli studi. [...] E poi provate a portarvi in tasca la laurea per mesi e mesi alla ricerca di un lavoro, e alla fine dire grazie a un’offerta come quella che mi fecero al bevatrone. Sì, credete che fosse bello accompagnare gruppi di cretini ignoranti, spiegando nozioni scientifiche che non capivano, con una fascia al braccio come gli ebrei nei campi di concentramento?” (*L’occhio nel cielo*, cap. 11). L’evento destinato a sconvolgere la nazione non fu il ritorno della conflittualità sindacale nel settore dell’acciaio, con lo sciopero più lungo del dopoguerra, o lo scandalo che travolse Sherman Adams, il segretario del presidente, costretto alle dimissioni per aver ricevuto in regalo da un industriale un cappotto di vigogna, ma uno strano segnale, un *beep* trasmesso dall’orbita terrestre. Il 4 ottobre 1957, dal cosmodromo di Bajkonour, in Kazakistan, i sovietici avevano lanciato in orbita il primo satellite artificiale, e per ventuno giorni anche le installazioni statunitensi captarono il debole segnale che proveniva dallo spazio. Paradossalmente l’epoca aperta da Nikita Chruščëv, giunto alla guida dell’Unione Sovietica nel 1956, tre anni dopo la morte di Stalin, non condusse a una distensione tra i due blocchi, nonostante la nuova politica del Cremlino sembrasse, per alcuni aspetti, meno aggressiva. Il grande successo sovietico in campo spaziale (del resto recuperato dagli Stati Uniti con il lancio dell’Explorer 1, avvenuto il 1° novembre 1958) dopo il lancio in orbita della cagnetta Laika e di un ulteriore satellite, scosse profondamente la società statunitense e provocò una profonda ristrutturazione dell’immaginario. Oggi è stato storicamente stabilito che il presidente Eisenhower e il suo staff sapevano che la superiorità bellica e tecnologica degli Stati Uniti non era in discussione, e che il lancio dello Sputnik non apportava modifiche alla politica d’intervento che John Foster Dulles, il ministro degli Esteri, stava portando avanti in Indocina, che inevitabilmente avrebbe condotto alla guerra in Vietnam. L’analisi delle fotografie scattate dagli U-2, aerei spia che avevano sorvolato le installazioni militari sovietiche, dimostrava che il successo in campo spaziale non garantiva al nemico alcun vantaggio a medio termine nel settore missilistico militare, ma la presidenza comprese che l’apparato scientifico e industriale degli Stati Uniti avrebbe approfittato di un enorme vantaggio se l’intera nazione avesse pensato che il primato statunitense era stato minacciato. Le modifiche che Eisenhower apportò all’apparato federale di ricerca e svi-

luppo furono quelle che garantirono (e ancora oggi garantiscono) la supremazia statunitense nei settori dell'informatica, delle telecomunicazioni, dell'elettronica, della medicina, della biologia e, naturalmente, degli armamenti. Anche Internet nacque dalla paranoia indotta dai media, abilmente cavalcata all'inizio del mandato presidenziale, fatto che costituisce un'occasione per riflettere su quanto realmente sia forte il rapporto tra potere e comunicazione, e come, attraverso la comunicazione e le tecnologie, sia possibile modificare la realtà.

“Le cose non sono quelle che sembrano” afferma Ragle Gumm, protagonista di *Tempo fuor di sesto*. Il titolo di questo romanzo deriva da una battuta di Amleto, che nel primo atto della tragedia shakespeariana afferma: “time is out of joint” (“il tempo è fuor di sesto”, o “fuori dai cardini”). Nella tragedia Amleto, che è davanti allo spettro del padre, prosegue dicendo “o sorte maledetta che proprio io sia nato per rimmetterlo in sesto”; il principe si carica dunque della responsabilità di intervenire nel proprio mondo per rimetterlo a posto, e dunque “time is out of joint” assume una connotazione decisamente politica. Poche righe prima, Amleto ha anche sentenziato: “Vi sono più cose in cielo e in terra, Orazio, di quante non ne sogni la tua filosofia”, affermando l'intrinseca complessità di questo mondo: la comprensione del reale, in altri termini, può passare anche attraverso l'indagine dell'immaginario. D'altronde Amleto è richiamato alle proprie responsabilità da uno spettro, che gli rivela quale crimine si celi nella corte di Danimarca. I protagonisti dei romanzi di Dick sono perennemente occupati dal duplice compito di riassetare contemporaneamente il loro mondo affettivo e la realtà oggettiva, anzi l'instabilità dei rapporti fra persone diventa metafora della difficoltà di esistere all'interno di una realtà razionale e condivisa. *Tempo fuor di sesto* segue ancora rigorosamente i canoni della fantascienza, e la duplicità d'interpretazione della realtà (con il progressivo dissolversi di quella offerta al lettore all'inizio del romanzo) consente di affermare, all'atto della conclusione, l'esistenza di una realtà vera e oggettiva. Una realtà crudele ma alla fine, in quanto condivisa dal lettore e dai protagonisti, in qualche modo rassicurante. Dal punto di vista politico, però, *Tempo fuor di sesto* è uno dei romanzi di fantascienza più espliciti sulla Guerra fredda. Fra le riflessioni di Margo, la falsa sorella di Ragle, emergono le sue preoccupazioni quotidiane: “le bombe H, la Russia e l'aumento dei prezzi” (*Tempo fuor di sesto*, cap. 1); la signora Keitelbein, fondatrice di un comitato locale di Difesa civile, ha ben chiaro in mente quali siano i pericoli che incombono sulla comunità: “Quello che ci preoccupa di più è una bomba all'idrogeno, special-



mente ora che l'Unione Sovietica ha quei nuovi missili intercontinentali. Ciò che vogliamo fare è addestrare persone in ogni zona della città perché sappiano come comportarsi in caso di disastro. Prestare i primi soccorsi, sveltire l'evacuazione, sapere quali alimenti sono contaminati e quali non lo sono" (ivi, cap. 5). Anche i bambini sono arruolati nella guerra contro il comunismo: Sammy, il nipotino di Ragle, ha un cannone antiatomico giocattolo sempre puntato su Mosca e un cartello davvero esplicativo sulla porta della stanza dei giochi che recita: "VIETATO L'INGRESSO A FASCISTI, NAZISTI, COMUNISTI, FALANGISTI, PERONISTI E SEGUACI DI HLINKA E/O BELA KUN" (ivi, cap. 6). Dopo aver illustrato il clima politico della nazione, Dick innesca il proprio gioco prospettico. La misteriosa guerra che colpisce le città statunitensi allude a un conflitto con l'Unione Sovietica ma, in realtà, è una guerra civile tra gli Stati Uniti terrestri e le colonie lunari; il paese è in mano ai militari, probabilmente sotto uno stato di polizia. Attraverso la lente deformante della fantascienza Dick riesce a rappresentare la sua sfiducia verso l'apparato statale e i giochi di potere che hanno coinvolto il presidente degli Stati Uniti e il suo vice e, soprattutto, denuncia il complotto collettivo di alterazione della verità. Old Town, collocata nel centro degli States, è una falsa città, abilmente arretrata nel tempo di cinquant'anni, i cui abitanti sono mentalmente condizionati per vivere l'esistenza tranquilla dell'immediato dopoguerra e consentire a Ragle Gumm di convivere senza traumi con la propria regressione mentale. Old Town è una città giocattolo, analoga alle ricostruzioni dei parchi giochi di Disneyland, inaugurata nel 1955, ma è anche un non-luogo, uno spazio di simulazione e di rapporti umani apparenti. Il governo, infatti, attraverso il condizionamento mentale ha cambiato i sentimenti reciproci delle persone destinate a vivere in intimità con Ragle. Incerto sulla nostalgia del passato, Dick instaura una relazione tra il sogno conservatore dell'America rurale e il mito della frontiera. Si tratta di un mito ambiguo che nella vita reale si manifesta nella corsa agli armamenti nucleari e in una politica di aggressione al terzo mondo, e che trova nel sogno spaziale solo una debole via d'uscita. Ancora una volta, come nei romanzi precedenti, la possibilità di istituire una nuova comunità comporta la fuga dalla Terra, e la Luna diventa la casa dei "malcontenti cronici".

Il romanzo successivo rappresentava per Dick un ulteriore tentativo di essere uno "scrittore normale". I personaggi di *In terra ostile*, ancora una volta, nutrono sogni modesti, si illudono di realizzarsi rovesciando il destino che li lega a piccole città bigotte e tristi. I loro desideri s'infrangono contro avversità sostanzialmente banali. Milton Lumky, il

commesso viaggiatore che offre il titolo originale al romanzo, è affetto dal morbo di Bright, la malattia renale da cui era affetta la madre di Dick; innamorato senza speranza di una donna, è vittima di una visione religiosa perdente. Si tratta dell'ennesima prova letteraria in cui Dick tenta di rappresentare quel misto d'inquietudine e rassegnazione che gli sembra caratterizzare la vita delle cittadine della provincia.

Il biennio 1958-1959 fu particolarmente ricco di avvenimenti e la vita di Philip Dick giunse a una sorta di bivio esistenziale. Insieme a Kleo ad Berkeley per trasferirsi a Point Reyes Station. Lo scrittore si adattò velocemente alla vita della minuscola cittadina adagiata sul fondo della lunga e stretta insenatura di Tomales Bay, a nord di San Francisco, e iniziò a frequentare la piccola comunità del luogo. Una delle prime persone con cui entrò in contatto fu Anne Williams, una vedova con tre figlie. Anne aveva trentuno anni ed era stata la moglie di un poeta, Richard Rubenstein, che aveva fondato assieme a Jay Landesman la rivista culturale "Neurotica". La rivista si occupava della relazione tra arte, letteratura e nevrosi, e aveva pubblicato contributi di Jack Kerouac, Allen Ginsberg e Marshall McLuhan. Dick rimase molto impressionato dalla figura di Anne e dal suo spessore culturale, tanto che dopo poco tempo le dichiarò il suo amore. Il crescere di questa passione accelerò la crisi del rapporto con Kleo. Fonti attendibili descrivono l'intrecciarsi di questi due rapporti come il manifestarsi di profonde instabilità nel carattere dello scrittore, e i testimoni ricordano che Dick si comportò molto goffamente con queste due donne, raccontando grossolane bugie per giustificare con Kleo l'abbandono e per forzare l'inizio del nuovo rapporto con Anne. Spinto dalla situazione, Phil iniziò una cura con uno psichiatra che continuerà fino al dicembre del 1971. Il 1° aprile del 1959, dopo un periodo di convivenza, Phil e Anne si sposarono: iniziò così un periodo di vita serena con le tre figlie, immersi nella campagna, a contatto con gli animali domestici. Il 25 febbraio 1960 nacque la sua prima figlia, Laura Archer Dick. In questo periodo di vita a Point Reyes Station, Dick rielaborò due racconti mediocri per ricavarne romanzi da piazzare nella collana Ace Double. Si trattava di *Il dottor Futuro* e di *Vulcano Tre*, due esempi di fantascienza commerciale che uscirono accoppiati a due romanzi altrettanto minori dello scrittore inglese John Brunner. Ma nel primo periodo di Point Reyes Station Phil scrisse anche quello che è forse il suo più importante romanzo mainstream, *Confessioni di un artista di merda*. Carico di situazioni autobiografiche, edito nel 1975, sarà l'unico romanzo non di fantascienza che l'autore vedrà pubblicato in vita. La storia ruota attorno a quattro persone, di cui due sono rappresen-

tazioni letterarie dello stesso Dick, che risulta così sdoppiato in due figure diverse: Jack Isidore, il *crap artist* del titolo originale, appassionato di *pulps*, persona di grande umanità ma ingenuo e poco adatto alla complessità dell'esistenza, e Nat Anteil, un intellettuale alla ricerca della vera essenza della vita. La donna del romanzo, Fay Hume, sorella di Jack, direttamente ispirata ad Anne, è bella e di vivida intelligenza, mentre suo marito Charley è un uomo abulico e senza interessi. Ambientata a Point Reyes Station, la storia presenta un eccesso di analogie con i primi mesi di vita della coppia ed è dunque una rielaborazione letteraria immediata del mutamento di prospettiva dello scrittore che, in pochi mesi, ha cambiato città, moglie, abitudini e vita sociale. Anche nella vita reale Anne è descritta con un carattere molto forte. Lawrence Sutin la ritiene la tipica Wasp (White Anglo-Saxon Protestant), ma al suo fianco Dick raggiungerà una strana e complessa maturità che gli consentirà di diventare uno scrittore di culto assolutamente geniale, senza che ciò gli risparmi dall'altra parte una vita dolorosa e complicata. Come i suoi personaggi, Dick sembra incapace di compiere le scelte corrette nei confronti delle altre persone, anche se costantemente animato da affetti forti e da ricorrenti sensi di colpa.

Dal punto di vista letterario, *Confessioni di un artista di merda* presenta innovazioni molto importanti. La storia è raccontata in prima persona da tre diversi personaggi, in capitoli diversi, alternati a sezioni in cui la narrazione è in terza persona. Dick sottolinea che la struttura sperimentale della narrazione non era la conseguenza di una posizione teorica ma che semplicemente egli cercava una forma per esprimere le proprie sensazioni. "Il metodo intuitivo – potrei dire la gestalt – grazie al quale lavoro ha una certa tendenza a far sì che io 'veda' l'opera intera, subito [...] Mozart, per fare il nome di un artista in particolare, lavorava a questo modo." (lettera di Dick del 1° febbraio 1960, cit. in Sutin 1990, p. 129). Probabilmente questo approccio spontaneo alla scrittura, oltre alla sua eccezionale rapidità nel battere a macchina, spiega la velocità con cui riusciva a terminare un romanzo, ciò che descriveva come "mettere giù quello che esiste nella mia mente". Inoltre la caratteristica di strutturare la narrazione come convergenza di molteplici punti di vista, il suo approccio corale alla realtà, inizia proprio da questo romanzo, dove persone così differenti condividono un destino che li lega fino a costituire un unico sfaccettato avvenimento. A proposito di questo aspetto, Dick chiarisce la sua esperienza: "Be', quanto all'idea di un unico protagonista, io non sono riuscito a capirla bene... io sento che i problemi sono multipersonali, che ci coinvolgono tutti, che non esiste un pro-

blema che si possa definire privato” (conversazione con Paul Williams, 1974, cit. in Williams 1975, p. 10).

Nel momento in cui, l'8 novembre 1960, si svolsero le lezioni presidenziali che opponevano John Fitzgerald Kennedy al fedele vicepresidente di Eisenhower, Richard Milhous Nixon, gli Stati Uniti attraversavano una fase difficile. Eisenhower aveva ottenuto scadenti risultati, vista la crisi di Suez e l'instaurarsi di un governo filosovietico a Cuba. Inoltre, un aereo U-2 era stato abbattuto sui cieli sovietici durante un'operazione di spionaggio, mentre gli impegni statunitensi in Iran e Indocina stavano registrando risultati disastrosi. Ciononostante, se Eisenhower avesse potuto presentarsi per un terzo mandato, probabilmente Kennedy non avrebbe vinto, e per l'elezione del giovane presidente democratico fu essenziale l'ottima performance che realizzò nel dibattito televisivo che lo oppose a un impacciato, antipatico e brutto Richard Nixon: d'altronde la campagna elettorale democratica era sostanzialmente basata sullo spettro della presunta perdita di potere degli Stati Uniti nel mondo. John Kennedy, oggi tanto amato dalle formazioni di centro-sinistra di ogni nazione, attaccò i repubblicani per il presunto divario relativo a missili e armi nucleari rispetto all'Urss e per non aver contrastato sufficientemente la presenza comunista a Cuba. Fu importante anche la candidatura a vicepresidente di Lyndon Johnson, texano, che garantì a Kennedy i voti compatti degli stati del Sud. Kennedy prevalse su Nixon solo per lo 0,1 per cento dei voti ma si garantì, grazie ai meccanismi della legge elettorale, 303 grandi elettori contro 219. La politica di Kennedy fu da subito molto lontana dalla distensione. Il suo discorso inaugurale ribadiva i temi della Guerra fredda, sostenendo che gli Stati Uniti avrebbero “pagato qualsiasi prezzo, sopportato qualsiasi peso, affrontato qualsiasi difficoltà, [...] e combattuto contro ogni nemico per garantire il mantenimento e il trionfo della libertà” (Jones 1995, p. 497). Kennedy incrementò il numero di sottomarini nucleari e di missili balistici intercontinentali, e aumentò gli stanziamenti per le forze militari convenzionali, senza trascurare la competizione spaziale con l'Unione Sovietica. Il tentativo di rovesciare il governo di Fidel Castro a Cuba, conclusosi con il maldestro sbarco della Baia dei Porci, la successiva vicenda delle basi missilistiche costruite per ospitare missili nucleari a medio raggio e la crisi in Europa, che ebbe il suo apice con la costruzione del Muro di Berlino, stanno a significare che la distensione non era parte integrante dei programmi del presidente democratico. Inoltre l'assassinio del dittatore del Vietnam del Sud, Ngo Dinh Diem, da parte di un gruppo di militari, avvenuto con il consenso degli Stati

Uniti, costituì l'inizio di una guerra che ebbe sulla società statunitense effetti devastanti. La breve presidenza di Kennedy fu connotata da profonde contraddizioni, soprattutto sul tema dei diritti civili, nonostante il presidente sia passato alla storia come un paladino della lotta alle discriminazioni razziali. Anche se alcune persone di colore avevano ottenuto incarichi importanti nell'amministrazione, nel marzo del 1963 Martin Luther King accusò il presidente di non essere stato abbastanza incisivo, e solo dopo la sua morte, avvenuta il 22 novembre 1963, nacque il suo mito. Quando Dick apprese della morte di Kennedy crollò sul pavimento e rimase per giorni in uno stato di profonda depressione.

Per Phil, gli anni della presidenza di John Kennedy sono segnati dalla parabola del rapporto con Anne. Dopo *Confessioni di un artista di merda* Dick concluse altri due romanzi mainstream, *L'uomo dai denti tutti uguali* e *Humpty Dumpty in Oakland*. Il primo riprende in maniera drammatica il tema della violenza e della sopraffazione all'interno della coppia sullo sfondo di una nazione segnata dalle nevrosi della Guerra fredda; il secondo, scrive lo stesso autore, "è un romanzo sul mondo del proletariato visto dal di dentro". Qualche mese dopo la nascita della figlia Laura, Anne rimase nuovamente incinta, ma decise di abortire nonostante il parere contrario del marito. Anne, successivamente, dichiarerà che l'aborto aveva riportato a galla il trauma mai risolto della morte repentina della sorella Jane, mentre Dick traspose nella trama del romanzo *L'androide Abrahamo Lincoln* il suo rapporto controverso con la moglie. Sconfortato dai fallimenti come scrittore mainstream, provato dalle responsabilità del rapporto familiare e dall'uso di psicofarmaci, influenzato dall'immaginario degli anni Sessanta, Dick iniziò ad avere una serie di visioni sempre più impressionanti. Nel 1962 sostenne di aver visto cadere una meteora, poi "una grande striscia nera che sfrecciava nel cielo", fino all'impressionante visione del novembre 1963 di cui parleremo più avanti.

In quegli anni Dick scrisse una delle opere più complesse, *L'uomo nell'alto castello*, forse la sua più importante riflessione sulla storia e sul destino dell'umanità. Probabilmente ispirato dalla lettura di un romanzo di Ward Moore, *Anniversario fatale*, basato su una realtà alternativa in cui l'esercito sudista ha vinto la battaglia di Gettysburg, Dick racconta di un mondo in cui la Seconda guerra mondiale è stata vinta dall'Asse. Gli Stati Uniti del romanzo, come la Germania del mondo reale, sono divisi in due territori, occupati dagli eserciti dei vincitori. Romanzi di questo genere sono definiti "ucronie", e risolvono l'intero complesso narrativo partendo dalla domanda "che cosa sarebbe accaduto se...?"; ma Dick, a differenza di altri scrittori di fantascienza, si dedica all'ela-

borazione del quadro psicologico di una nazione sottoposta all'influenza di due totalitarismi, diversi tra loro, ma in grado di provocare profondi sconvolgimenti nelle percezioni e nella vita delle persone. Oltre quarant'anni dopo, lo scrittore Philip Roth riprenderà con grande forza il problema di una nazione che era stata indecisa sul proprio ruolo strategico e che, con questa indecisione, aveva aperto il mondo a una dittatura criminale. *Il complotto contro l'America* è la storia alternativa degli Stati Uniti in cui l'aviatore filonazista e antisemita Charles Lindbergh sconfigge Franklin Delano Roosevelt nelle elezioni del 1940 e diventa presidente. Negli Stati Uniti eredi del New Deal si inaugura così, per Roth, la persecuzione degli ebrei e una politica internazionale di non intervento che indebolisce la Gran Bretagna nella guerra contro la Germania. A differenza di *L'uomo nell'alto castello*, la cui conclusione denuncia il progressivo assottigliamento della realtà storica, l'indebolirsi del ruolo dell'individuo e della sua capacità di trasformare la società in cui vive, Roth ricompone la realtà e, alla fine, la storia riprende il proprio corso. Per quanto i romanzi presentino alcune interessanti similitudini, è evidente che Dick sfrutta il dramma dell'invasione degli Stati Uniti per motivi che travalicano il dibattito politico, anche se non è difficile leggere in controluce le difficoltà della democrazia che il Paese stava vivendo. La dubbia consistenza e univocità del reale sono per la prima volta esplicitati come caratteristiche in sé del mondo. L'indeterminazione della realtà in romanzi come *L'occhio nel cielo* e *Tempo fuori di sesto* era giustificata dal meccanismo fantascientifico, ovvero dalla posposizione di una razionalità che la narrazione ha il compito di raggiungere attraverso gli avvenimenti descritti nella trama. In *L'uomo nell'alto castello* l'esistenza e la compenetrazione di realtà diverse è invece una caratteristica intrinseca della realtà stessa. Come Philip Roth, anche Dick ha la tentazione, o forse il desiderio, di ricomporre il mondo fittizio del romanzo con il mondo empirico del lettore, ma alla fine prevale il gioco crudele di non consentire una rassicurante riconciliazione. È importante il ruolo che *I Ching* assume nella stesura del romanzo e nell'evoluzione della trama. *I Ching*, noto anche come *Libro dei mutamenti*, è un testo risalente a oltre tremila anni fa che descrive il nucleo fondamentale del sistema cosmologico e filosofico dell'antica Cina. Il concetto fondamentale risiede nell'equilibrio dinamico tra due principi, yin e yang, che rappresentano le opposte forze dell'universo. Particolarmente nella cultura occidentale *I Ching* è diventato un metodo di divinazione utilizzato prima di prendere una decisione. Nella versione più diffusa, utilizzata sia da Philip Dick per sciogliere i nodi della trama

di *L'uomo nell'alto castello* sia dai personaggi del romanzo per comprendere la loro realtà, tramite un ripetuto lancio di monete vengono individuate sequenze che corrispondono a esagrammi di cui nel libro si fornisce l'interpretazione. Se il lancio casuale di alcune monete consente di comprendere la struttura della realtà attraverso l'interpretazione di esagrammi estremamente sfuggenti e sibillini, allora prende forza l'idea che il soggetto liberi una qualche verità che è presente a priori, dimenticata e messa in ombra dall'inconsapevolezza. Le persone non sanno di sapere, e, come in una seduta psicoanalitica, qualcosa d'inconscio si materializza e assume una propria presenza nella realtà. Nei romanzi di Dick i libri assumono una strana funzione di chiavi di verità, così come gli esagrammi dell'*I Ching* o certe droghe. Ciò che sembrava un'allucinazione o una fantasia è la realtà che, con difficoltà, prova a manifestarsi. Nei romanzi scritti durante l'ultimo periodo della sua vita appare un Dio che ha dimenticato la propria essenza divina, amnesia inconcepibile che spiega l'esistenza del mondo materiale e della sua spiacevole imperfezione. La visione collettiva attraverso cui noi leggiamo il romanzo e scopriamo l'inaspettata essenza della natura avviene attraverso la composizione delle percezioni di diversi personaggi: persone semplici, normali, lontane dall'eroismo della narrativa avventurosa e da una concezione estrema della vita, ma che vedono alterarsi impercettibilmente la realtà quotidiana fino a ricomporre un quadro agghiacciante. Questo meccanismo narrativo basato sull'emotività dei personaggi, sulla loro capacità di vivere la quotidianità anche di fronte allo sfaldarsi del mondo, si situa al lato opposto della fantascienza dei primi anni Sessanta, in cerca di sensazioni e situazioni sempre più forti ma impegnata a costruire una critica radicale alla società statunitense a cui Dick comunque si collegò attraverso la partecipazione, con il racconto *La fede dei nostri padri*, a una delle antologie più rappresentative di quegli anni, *Dangerous Visions*, curata da Harlan Ellison nel 1967.

Nel 1964 Philip Dick riprenderà l'idea di *L'uomo nell'alto castello* tentando di scriverne un seguito, ma si fermerà dopo poche pagine. Il romanzo si apre con Hermann Goering che interroga i sopravvissuti di un commando nazista che era stato inviato nell'universo descritto da Hawthorne Abendsen nel suo libro *La cavalletta non si alzerà più*: una dimensione parallela con cui è stato trovato un punto di connessione, e dove la Terra è divisa tra comunismo e plutocrazia. Fra i reperti che il commando hanno portato nella realtà del romanzo vi è un libro che descrive le cause della sconfitta nazista, *Storia del Terzo Reich* di William Shirer, il libro sull'argomento più diffuso nel nostro mondo.

Scritto nel 1962, *L'androide Abramo Lincoln* inizia come romanzo di fantascienza tradizionale per poi evolversi in una storia sulla fragilità di un'intera generazione. Di fronte alla saggezza di androidi capaci di riprodurre le grandi personalità politiche della Guerra civile, gli uomini manifestano tutta la loro incertezza esistenziale. In una società altamente controllata e totalitaria le persone non possono vivere liberamente: sono sottoposte ad ambigui test per dimostrare il loro grado di umanità, che preannunciano quella gestione chimica dell'ordine pubblico che oggi trionfa negli Stati Uniti. Dick era stato a Disneyland, dove aveva visitato una ricostruzione dell'epoca di Lincoln, da cui trasse l'idea di robot repliche di personaggi storici talmente perfezionati da essere indistinguibili. Dick aveva già riflettuto in molti racconti sui meccanismi della coscienza artificiale e della sottile linea di confine tra umano e non, ribaltando abbastanza rapidamente il *topos* della rivolta di macchine cattive e mostrando, come fa anche in questo romanzo, che proprio le creature artificiali possiedono un'umanità che gli stessi umani stanno perdendo. Il tema si interseca con la dialettica tra percezione e realtà, così delicata e influenzabile da farmaci e terapie, individuando il luogo della mente come sede d'incontro e di dialogo tra razionalità e allucinazione. Sullo sfondo di quest'ultima Dick opera la rilettura della propria vita, mostrandoci la capacità di strutturare in elementi narrativi la sua quotidianità, il suo complesso rapporto con Anne e l'incontro, da paziente, con l'universo della psichiatria e della psicoanalisi. *L'androide Abramo Lincoln* appare come il diario della sua immaturità affettiva e delle scelte, effettivamente difficili, operate per sfuggire con ogni mezzo a una vita borghese. Una vita che lo attrae e che, contemporaneamente, lo spaventa, e su cui opera una trasfigurazione distorta e inquietante.

Per vedere la luce *L'androide Abramo Lincoln* dovrà attendere l'edizione della Daw del 1969 ma intanto, a ruota, Dick scrisse un altro dei suoi romanzi fondamentali, *Noi marziani*. Il titolo originale, *Martian Time-Slip*, richiama il concetto di un tempo che si sposta e abbandona la propria oggettività. Nonostante il romanzo si strutturi (come quasi tutti quelli di questo periodo) sulla coralità dei punti di vista, il giovane Manfred Steiner è il personaggio su cui Dick concentra gli elementi narrativi più importanti. Manfred è un bambino autistico, vive indifferente alla vita che ruota attorno a lui; secondo la teoria espressa nel romanzo, l'autismo è una difficoltà ad allineare il tempo della propria mente con quello esterno. Manfred si trova a vivere in un tempo rallentato mentre il mondo circostante, muovendosi a velocità normale, diventa per lui impercettibile. Lo psichiatra che espone la teoria, il dottor Glaub, ele-



mento indispensabile della macchina narrativa di Philip Dick, rappresenta il contatto tra la cultura e la pratica della salute mentale, e le estrapolazioni della fantascienza. All'interno del suo mondo impazzito, affollato da persone problematiche e fragili, psichiatri e psicoanalisti sono professioni comuni e, in generale, rappresentano l'ultima ratio della componente realista della narrazione. Il loro fallimento apre la strada alle componenti trasgressive e immaginarie. In realtà Manfred è affetto da una sindrome leggermente diversa: anche grazie al contatto con gli aborigeni marziani, egli è in grado di viaggiare nel tempo. Ma il mondo marziano, oltre a essere un luogo dove alberga la schizofrenia, è un mondo di frontiera. L'acqua è scarsa e le strutture sono in decadenza. Una terra aspra e polverosa circonda gli insediamenti umani. Manfred, nel proprio flusso di coscienza, fissa un'immagine profetica: "tutto era putrío, ovunque guardasse". "Putrío" (traduzione italiana di *gubble*), come in un romanzo successivo kipple, rappresenta l'entropia disgregante, l'usura, l'inaridimento. In questa tragedia termodinamica, in cui l'universo non riesce a stare assieme, Dick trova lo sfondo per la tragedia umana che intende rappresentare. Se l'entropia è qualcosa di più sottile del disordine o dell'equilibrio termico, Dick coglie la negatività di un universo diretto verso una lenta autodistruzione. Le persone e l'ambiente proiettano reciprocamente la propria stanchezza, l'uso degli psicofarmaci è diffuso assieme alle nevrosi che dovrebbero curare, e anche gli umani sono elementi della crescita dell'entropia, della colonizzazione inutile di pianeti inospitali.

La produzione letteraria di Dick nel biennio 1963-1964 è sbalorditiva: undici romanzi, altre opere andate probabilmente perdute, centinaia di lettere, e tutto questo in un periodo di forte tensione emotiva. Il tumulto e la passione di quegli anni si trasferiscono spesso nelle pagine dei suoi romanzi. I motivi dello scontro con la moglie sono molti: Anne era una donna difficile, dal carattere molto forte, segnata dal rapporto precedente con un intellettuale come Richard Rubenstein: ma l'epilogo del loro matrimonio è quasi paradossale. Fortemente preoccupata per la loro situazione economica, anche perché i romanzi di fantascienza non rendevano più di mille dollari l'uno, Anne avviò un'attività artigianale di creazione di gioielli che stabilì immediatamente una ristrutturazione dei rapporti di forza nella coppia e indusse una forte competitività fra i due. Non è un caso che nella maggior parte dei romanzi di Dick appaiano, assieme ai tecnici e ai meccanici, anche artigiani dalla vocazione artistica, persone positive che, attraverso il loro lavoro, acquisiscono un ruolo esistenziale molto importante rispetto alla comu-

nità. Nel suo marxismo ingenuo, lontano dalle interpretazioni totalitarie della tradizione leninista, i lavoratori non alienati sono l'antitesi del capitalista, del monopolista, dello speculatore edilizio, dell'imprenditore, del leader politico, della polizia. Personaggi spietati come Leo Bohlen di *Noi marziani*, Palmer Eldritch, il Quizmaster Verrik di *Lotteria dello spazio*, il leader mondiale Willis Gram di *I nostri amici di Frolix 8* e altri ancora, rappresentano nei romanzi l'espressione del male e assumono un ruolo fondamentale. Il potere è un elemento centrale e imprescindibile della vita; le persone che lo esercitano perdono la loro umanità, la capacità di comprendere gli altri e di unirsi a loro, e si esprimono in un gioco perverso e capace di distruggere il mondo. Se leggiamo questa letteratura principalmente come rappresentazione delle forme che la follia assume, il potere è una di queste forme, e si esprime in legami (auto)distruttivi rivolti, nel gioco della fantascienza, non verso la persona ma a un io che si è dilatato fino a coincidere con l'intero universo. Molti personaggi che incarnano il male hanno in sé qualcosa che non riesce a essere confinato nel corpo ma che contamina lo spazio-tempo. Con loro si scontrano persone semplici, lavoratori, donne, ragazzini, esseri umani sufficientemente lontani del potere da scorgerne i segni. Da un lato Dick utilizza la metafora religiosa della lotta dei primi cristiani contro il potere di Roma (anche se non possono essergli sfuggite la rapida degenerazione del cristianesimo e la sua cinica conquista del potere), ne riprende la simbologia e, come è tipico dell'eterodossia statunitense, ne riscrive il mito in maniera utilitaristica; nello stesso tempo è uno scrittore che convive, pur senza farne davvero parte, con la cultura radicale californiana, una delle fonti primarie del movimento di contestazione degli anni Sessanta. Non gli è quindi sconosciuto il concetto marxiano di alienazione, anche se potrebbe non avere letto i *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, e al centro di molte sue riflessioni troviamo l'implicito rifiuto del lavoro in termini estremamente coerenti. "Il suo lavoro quindi non è volontario, ma costretto, è un lavoro forzato. Non è quindi il soddisfacimento di un bisogno, ma soltanto un mezzo per soddisfare bisogni estranei." (Marx 1949, p. 75). In Dick esistono anche molteplici riferimenti positivi alle persone che instaurano una grande tensione tra loro stesse e l'oggetto del loro lavoro. Se in Marx "l'oggetto che il lavoro produce, il prodotto del lavoro, si contrappone a esso [il lavoratore] come un essere estraneo" (Marx 1949, p. 71), alieno rispetto al prodotto, in Dick molti lavoratori instaurano invece una particolare passione verso il prodotto del proprio lavoro. Nel periodo in cui Anne produceva gioielli, troviamo Frank Frink, anche lui gioielliere artigiano in *L'uo-*

mo nell'alto castello, gli ingegneri della Fabbrica Rosen di piano-spinette e organi elettrici, e i mosaici di mattonelle di Pris in *L'androide Abrahamo Lincoln*.

Sostenendo che Anne aveva intenzione di ucciderlo, tentando di investirlo con l'auto e minacciandolo con un coltello, dopo che il dottore aveva concluso che fosse affetta da una sindrome maniaco-depressiva, Dick riuscì a convincere il loro psichiatra e lo scrisse che sua moglie era diventata pericolosa. La donna fu ricoverata al Ross Psychiatric Hospital e tornò a casa dopo due settimane. Ne seguì un periodo convulso di tranquillanti, abbandoni e ritorni, fino all'entrata nella comunità episcopale della chiesa di St. Columba. Poi, un giorno, mentre si recava nella baracca dove si isolava per scrivere, Phil alzò gli occhi e vide in cielo un volto. Dick stesso, qualche anno dopo, descrisse la visione con queste parole: "Alzai gli occhi al cielo e vidi una faccia. Non la vidi realmente, però c'era, e non era una faccia umana; era un immenso volto che esprimeva la perfetta malvagità. [...] Era immensa, riempiva un quarto del cielo e aveva scanalature vuote al posto degli occhi. Era metallica e crudele e, cosa peggiore di tutte, era Dio" (nota di Dick per il racconto *I giorni di Perky Pat*, in Sutin 1990, p. 151).

Spaventato, Dick andò in chiesa. Il prete ascoltò il suo racconto e ne concluse che aveva visto Satana; poi lo benedisse, ma la visione era fuori ad attenderlo e rimase in cielo per alcuni giorni. "Tutti i giorni dovevo camminare sotto quello sguardo", ricorda Phil.

In quel periodo Dick assumeva anfetamine e, forse, altre sostanze psicotrope. Un abuso di psicofarmaci potrebbe chimicamente spiegare questa terribile visione, ma Dick preferì rielaborare quest'episodio all'interno del suo universo letterario. Nel 1963 aveva scritto altri due romanzi estremamente interessanti, *Cronache del dopobomba* e *I giocatori di Titano*.

Il primo sarà pubblicato nel 1965 con il titolo pretenzioso di *Dr. Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb*, e si presenta al pubblico statunitense come risposta letteraria al celeberrimo film di Stanley Kubrick, datato 1964, *Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Dick aveva proposto due titoli: *In Earth's Diurnal Course* oppure *A Terran Odyssey*, ma il fascino del film che si chiude con l'inizio della guerra nucleare ebbe il sopravvento. A parte questo, tra la follia criminale del dottor Stranamore e la manifestazione a livello planetario dei poteri psicotici del focomelico Hoppy Harrington e del fisico nucleare Bruno Bluthgeld non c'è una particolare relazione. Il film di Kubrick è il respiro della Guerra fredda diventata calda, mentre il ro-

manzo di Dick appartiene al gruppo di opere in cui i personaggi trovano inconsciamente il modo di interagire con la struttura fisica della realtà. Questo straordinario potere non sembra essere un dono, anzi si trova proprio nelle menti squilibrate e ossessionate dalla paranoia e dalla megalomania. Si tratta di poteri tipicamente divini, di solito utilizzati inconsapevolmente, che fanno di queste persone poco più che patetici apprendisti stregoni. Attorno al manifestarsi di questi poteri straordinari, il romanzo racconta la storia di comunità postbomba regredite a una sorta di utopia agreste, comunità tenute ideologicamente in vita da un astronauta bloccato in orbita su una navicella che non è riuscita a raggiungere Marte, un dee-jay al limite della follia che interpreta il ruolo tragico di ricordare la Terra prima della catastrofe.

*I giocatori di Titano* si presenta come una storia di fantascienza classica, con grosse amebe gelatinose che provengono da una delle lune di Saturno. Gli alieni, chiamati vug, hanno occupato la Terra dopo la devastazione della guerra tra Stati Uniti e Cina e l'utilizzo di armi come le radiazioni di Hinkel, che hanno reso sterile la maggior parte dei terrestri. I vug, per ottimizzare la crescita demografica dei terrestri, hanno introdotto una specie di gioco da tavolo, il Bluff, attraverso il quale si scambiano le coppie aumentando la probabilità del concepimento. Può sembrare paradossale una società che ricostruisce le proprie regole sociali attraverso un gioco, anche se oggi l'importanza sociale e politica dello sport ha superato gli spaventosi ammonimenti della fantascienza sociologica di Sheckley e dello stesso Dick (con l'applicazione della teoria dei giochi al controllo del potere), ma se pensiamo a un film del 1978 come *Quintet* di Robert Altman, dove ritroviamo un'umanità sterile e un inquietante gioco da tavolo le cui conseguenze travalicano il tabellone, allora comprendiamo quale importante metafora dell'esistenza sia un gioco, che ha regole esplicitate, rispetto ai reali rapporti fra le persone, le cui regole sono costantemente ridefinite. Il gioco che altera le proprie regole nel corso della partita, o il gioco truccato, diviene la rappresentazione della vita stessa, e in particolare della vita di Dick, incapace di instaurare con la moglie un rapporto trasparente mentre si ritrova a ridefinire la realtà della vita di coppia in maniera compulsiva e paranoide. Ogni suo romanzo richiede ormai, come fosse una firma, lo svelarsi di un complotto o di un inganno, e, sempre di più, come accade all'autore nella vita privata, questa rivelazione vacilla e si fa incerta. Quando Pete Garden vede che i suoi compagni di gioco sono vug, questa scoperta è indebolita dall'assunzione di cinque tavolette di snoozex, una manciata di anfetamine e qualche drink. Come nella visione del volto metallico e

crudele, si perde la certezza che quello che si percepisce sia la realtà, un nuovo paradigma più vero e dotato delle regole per spiegare il mondo della finzione. La concezione della realtà di Dick è assieme teologica ed epistemologica, due metodologie che raramente non entrano in contraddizione, eppure Dick inizia a entrare in una “paranoia tranquilla” in cui è convinto non tanto di avere scoperto una verità che gli altri non comprendono, quanto piuttosto di doversi confrontare con realtà che non riescono a dominarsi a vicenda e che si intersecano. Forse, come scriveva Bertolt Brecht, “di tutte le cose la più certa è il dubbio”.

Scritto anch'esso nel 1963, *I simulacri* si presenta come uno dei romanzi più complessi di Dick, in cui è impossibile stabilire il predominio di un punto di vista o di una tematica precisa. Gli elementi fantascientifici provenienti dalle riviste pulp, assieme alle loro classiche incongruenze, sono molto marcati e producono una struttura narrativa complessa e ingenua al tempo stesso. Il centro della narrazione è forse proprio il potere. Da un lato Dick descrive le dinamiche interne delle élite, il cinismo, la violenza, la distanza che intercorre tra i potenti e le persone delle classi lavoratrici, sempre presenti con i loro problemi quotidiani, dall'altro si sofferma con grande intensità sulle dinamiche emotive, sulla vita alienata, sul difficile raggiungimento della felicità. Dick descrive una società totalitaria che esercita il potere attraverso i media, la mistificazione e la polizia. La finzione, o meglio la simulazione, è realizzata ai massimi livelli; un'apparente monarchia che rielabora il mito di Jacqueline Kennedy, la sopravvissuta di Dallas, la quale, se osservata da vicino, altro non è che una forma vuota, un potere apparente che non è in mano a nessuno ed è soggetto a improvvise accelerazioni di fatto immotivate. L'idea di Dick è quella di un potere che non si basa su alcuna forza economica o politica, ma solo sull'isteria e sull'improvvisazione. Gli Stati Uniti hanno concluso una guerra convenzionale e sono sul baratro di una guerra civile, vivono un complesso rapporto con la Germania, da cui trapelano una serie di pulsioni ed echi della Guerra fredda. Le grandi corporation della chimica e dell'ingegneria, come di fatto accade ai giorni nostri con sempre maggiore forza, interferiscono con la politica della nazione. I media, vero potere occulto del romanzo, entrano in ogni casa, controllano il comportamento e l'adeguamento dei cittadini al potere e, soprattutto, tengono in ostaggio il loro immaginario attraverso falsi momenti partecipativi basati su una sorta di cabaret nazionale, capace di portare per qualche minuto davanti alla premier Nicole gruppi di artisti senza speranza che cantano, recitano e ballano durante patetiche scenette. La complessità della tirannide si colloca tra gli incubi di Orwell, la crescen-

te potenza della televisione (una pallida visione rispetto all'aggressività e falsificazione permanente dell'odierno sistema dei media) e la progressiva violazione dei diritti individuali che stanno alla base della Costituzione statunitense. Dietro questa visione negativa si aggirano forze quasi incomprendibili, poteri straordinari destinati a complicare e dissolvere le dinamiche del potere apparente. Kongrosian, un pianista mutante in grado di suonare il pianoforte con la forza della mente, assume poteri che intaccano la stessa struttura fisica dell'universo. Come in *Palmer Eldritch* o nel mondo di *Ubik*, qualcosa di incommensurabile fa la sua comparsa nei romanzi di Dick; la sottile simulazione che consente lo svolgersi regolare della vita quotidiana, la sonnolenta e spesso dolorosa routine, perde improvvisamente senso gettando le persone in una tragedia che non sono assolutamente preparate a fronteggiare.

Il romanzo successivo, *Illusione di potere*, è una storia più assimilabile alla fantascienza classica, in cui Dick riutilizza con grande abilità situazioni e meccanismi narrativi già sperimentati in precedenza. Il leader mondiale su cui è incentrato il romanzo è Gino Molinari, una versione fantascientifica di Benito Mussolini che si trova a cercare un proprio ruolo in una guerra che oppone due razze aliene. In questa metafora della Seconda guerra mondiale, una droga sintetizzata dai militari consente di viaggiare nel tempo. In questo periodo Dick alterna la scrittura dei romanzi agli studi stimolati dalla sua frequentazione della Chiesa episcopale: fra questi studi assume ben presto grande peso quello dello gnosticismo. Secondo questa dottrina un Dio unico e inconoscibile ha creato una serie di divinità minori. Tra queste divinità assumerà una certa importanza Sophia, esiliata dalla patria celeste per la sua brama di conoscenza e per la sua vanità. Dal suo esilio Sophia creò un demiurgo che corrisponde a Jahveh, il Dio terribile dell'Antico Testamento, in contrasto con il Dio buono del Nuovo Testamento. Questa divinità inferiore è la responsabile della creazione del mondo materiale e dell'uomo.

*Follia per sette clan* è una perversa utopia, nel senso che il romanzo pone le proprie basi sull'organizzazione perfetta della società. Una delle lune del lontano Sistema solare, Alfa, era stata trasformata in un grande manicomio, un territorio enorme le cui recinzioni sono costituite dallo spazio cosmico e dove gli psicotici, abbandonati a se stessi, hanno costruito una propria società. Questa fondazione, come è stato per molte comunità che attraverso i flussi migratori hanno avuto a loro disposizione territori liberi in assenza di sovranità, è fortemente caratterizzata dall'identità e dalla storia della comunità. In maniera del tutto simile a quanto narrato nel capolavoro di William Golding, *Il signore delle mo-*

*sche*, si ricrea una società che incarna e perfeziona le precedenti logiche di divisione e di organizzazione. In questo caso la società è divisa in caste, e paranoici, schizofrenici, ossessivi, depressi, ebefrenici e maniaci hanno creato un sistema sociale sinergico capace di istituzionalizzare e rendere funzionali le caratteristiche della loro malattia mentale. Questo “migliore dei mondi possibili”, come ogni utopia, si pone come metafora radicale del mondo in cui vive l'autore, mantenendo però il taglio grottesco tipico della fantascienza d'ispirazione sociale.

L'atmosfera tutt'altro che serena di Point Reyes Station offrì anche lo spunto per *Svegliatevi, dormienti*, romanzo minore e confuso in cui Dick si occupa del tema del razzismo. Sia l'omicidio di Kennedy, sia la sempre maggiore presenza sui media di Martin Luther King, che in quel periodo tenne il celebre discorso davanti al Lincoln Memorial di Washington in cui pronunciò la frase “I have a dream”, ci consentono di comprendere lo stato di estrema tensione che caratterizzava la situazione interna statunitense.

Intanto il rapporto con Anne si stava avviando a conclusione: i primi mesi del 1964 furono caratterizzati da frequenti fughe di Philip a casa della madre, fino a quando, il 9 marzo, presentò l'istanza di divorzio. La sua nuova vita ripartì da Berkeley, abbandonando completamente il tipo di esistenza che aveva caratterizzato gli anni di Point Reyes Station. La città sembrò galvanizzarlo e dopo poco tempo Phil conobbe Grania Davidson, moglie dello scrittore di fantascienza Avram Davidson, e i due decisero di andare a vivere insieme a Oakland. Si trattò di un rapporto di pochi mesi, ma che consentì a Philip di superare gli intensi anni trascorsi con Anne. Grania Davidson, che pubblicò qualche romanzo di fantascienza, racconta che in quei mesi Dick era in uno stato particolarmente instabile. Temeva di essere spiato da Anne, aveva paura che la sua casa fosse stata infestata di microfoni, riteneva di essere oggetto delle attenzioni della Cia e di gruppi neonazisti, e finì per comprarsi una piccola pistola. Accusava gli altri di essere pazzi, come era già accaduto con Anne, ma era costantemente attento a rielaborare le proprie sensazioni, si prendeva in giro, si autoanalizzava. In una lettera molto lucida osserva che probabilmente la gente lo considerava “un paranoico schizofrenico grave, che riteneva che tutti complottassero contro di lui”. Nello stesso periodo, forse perché aveva accettato l'idea di essere solo uno scrittore di fantascienza e aveva abbandonato il sogno di diventare un letterato tradizionale, frequentava con entusiasmo altri scrittori di fantascienza californiani come Ray Nelson, Poul Anderson, Marion Zimmer Bradley, Ron Goulart e Avram Davidson. In questo periodo

Dick assunse Lsd in almeno due occasioni, ma le sue particolari caratteristiche percettive non dipendevano dagli allucinogeni; anzi, in un suo saggio intitolato *Droghe, allucinazioni e ricerca della realtà*, pubblicato quell'anno, sostenne che "le allucinazioni causate da psicosi, droghe e tossine possono risultare solo quantitativamente diverse da quel che vediamo, non qualitativamente" (Dick 1964b, p. 212). Sosteneva che le allucinazioni potevano essere aspetti della vera realtà che, normalmente, erano filtrate da costrutti percettivi residenti nella nostra mente.

*Le tre stimmate di Palmer Eldritch* è il romanzo che rappresenta l'inquietante miscela di incubo e realtà che Dick stava vivendo in quel momento. Scritto nel 1964, descrive il prossimo futuro della Terra soggetta a un mostruoso riscaldamento che non consente più la vita all'aperto. Molti pianeti e satelliti del Sistema solare sono abitati da coatti, che vengono deportati dalle Nazioni Unite e devono affrontare una vita disperata in ambienti assolutamente ostili. Per resistere alla vita extraterrestre si è diffuso tra i coloni l'uso di una droga, il Can-D. Si tratta di una droga di traslazione, ovvero una sostanza che è capace di fondere in un'esperienza comune le menti dei gruppi di coloni che ne fanno collettivamente uso. Con il Can-D i coloni possono dimenticare l'asprezza della loro vita quotidiana e calarsi nella vita frivola di Perky Pat e del suo eterno fidanzato Walt. Inebetiti davanti a un plastico che riprende in tutto e per tutto l'ideologia delle bambole Barbie (uno degli strumenti più inquietanti ed efficaci di inquadramento e controllo borghese del genere femminile), la droga proietta le menti nel mondo delle bambole di Perky Pat, dove è possibile vivere esperienze decisamente adolescenziali, in cui pateticamente è sempre sabato. In questo Sistema solare in cui la vita sembra sul punto di estinguersi e la gioia è definitivamente cacciata dall'esperienza umana, torna dallo spazio Palmer Eldritch portando con sé una nuova e potente droga di traslazione, il Chew-Z, sostanza capace di sostituire le allucinazioni provocate dal Can-D. Come scandisce lo slogan di Palmer Eldritch, "Dio promette la vita eterna, io posso fare di meglio: posso metterla in commercio". La differenza tra le due droghe risiede nella diversità ontologica dell'esperienza psichedelica: la fine dell'allucinazione del Can-D è evidente e il ritorno alla dura realtà consente di rileggere il ricordo come una visione prodotta dalla droga; il Chew-Z, invece, intacca il confine tra realtà e allucinazione. I personaggi del romanzo si illudono di essere completamente usciti dall'allucinazione per poi scoprire che si è trattato di un falso ritorno, e che il mondo intorno a loro non è più lo stesso ma presenta caratteristiche dell'allucinazione primaria. Probabilmente la frequentazione della



Chiesa episcopale ha richiamato a Dick alcune riflessioni sulla morte presenti nel Nuovo Testamento. Certamente molti cristiani del I secolo avevano accettato le parole di Cristo in maniera letterale, e credevano nella resurrezione fisica immediata. La sconfitta della morte, invece, non ci fu; non si trattò di miracoli come nel caso di Lazzaro.

Non deve stupire che un romanzo ambientato nel futuro sia così ricco di citazioni religiose e che trasfiguri esperienze paleocristiane tra i pianeti del Sistema solare. Dick è alla ricerca del senso della propria vita, guarda il mondo attorno a sé e non gli piace, lo inquieta, ne ha paura. Vive una netta separazione tra la sua identità e i potenti; le persone attorno a lui sono afflitte da problemi quotidiani come la carriera o le crisi sentimentali, si sentono deboli e abbandonate. Le sue storie abbondano di fallimenti e disperazione. Il potere è lontano e incomprensibile. Nixon aveva perduto la corsa alla presidenza, Kennedy era stato assassinato, Johnson era un'icona triste, un presidente dolente e incompreso. A differenza di Kennedy, i cui i risultati erano stati scarsi e ambigui ma la cui popolarità era alta, Johnson profuse uno sforzo estremo per la realizzazione del suo programma, ma non fu compreso. Di fronte alla tetra azione di Palmer Eldritch, allo sfaldarsi dell'universo stesso, alla nevrosi dilagante, Dick propone la sua umile soluzione: persone semplici che, con le proprie mani, eseguono piccoli lavori, e attraverso quest'attività difendono la propria umanità. Non si tratta di artisti ma di artigiani: lavorano vasi, dipingono, e sono gli unici in grado di opporsi a un'alienazione cinica su scala interplanetaria. Sono gli unici che riescono a dare un senso alla propria vita. Lo scontro tra Palmer Eldritch e Leo Bulero, di fatto due narcotrafficanti cosmici in lotta per il predominio sul mercato, sembra sparire di fronte all'ostinazione (a dire il vero molto umana) dei coloni marziani che tentano di tenere in vita un orto in condizioni ambientali impossibili. Se da un lato Dick mette in scena storie di elevata radicalità, in cui la realtà stessa viene messa in discussione, dall'altro la sua visione positiva risiede nell'auspicare una vita semplice, che recuperi un rapporto diretto e creativo con le cose del mondo.

Quasi contemporaneamente a *Le tre stimmate*, Dick riuscì a scrivere altri tre romanzi: *Il sognatore d'armi*, *La penultima verità* e *Utopia, andata e ritorno*. In questo gruppo di libri prevale il tema politico, con sullo sfondo le azioni dell'amministrazione di Lyndon Johnson e una situazione interna di estrema gravità. Il 15 settembre 1963, a Birmingham, in Alabama, una bomba esplose in una chiesa uccidendo quattro bambini; durante la *Mississippi Freedom Summer* del 1964, organizzata dallo Student Non Violent Coordinating Committee per difendere il diritto dei

neri a votare, il Ku Klux Klan uccise tre attivisti, Andrew Goodman, Mickey Schwerner e James Chaney; in generale la nazione era in fermento e l'amministrazione federale era contestata da chi riteneva che i progressi ottenuti fossero troppo limitati. Da Berkeley, dalle università della East Coast, dai movimenti, provenne una spinta radicale che non si accontentava delle politiche di mediazione del governo democratico. Dick espresse questo clima, che coglieva direttamente vivendo in uno dei centri più importanti della mobilitazione politica, descrivendo nei suoi romanzi un potere che utilizza costantemente la falsità per mantenere il dominio sul mondo. Le tecniche di simulazione più sofisticate venivano utilizzate per ingannare le persone e convincerle a condurre una vita di privazioni e sacrifici. In *Utopia, andata e ritorno* è evidente la citazione della propaganda nazista e della rilettura orwelliana del rapporto tra potere e media che ben si attagliava agli Stati Uniti, dove una democrazia orientata al consumo e alla persecuzione del dissenso aveva profondamente distorto gli ideali di democrazia. Durante i primi quindici anni di Guerra fredda, dal 1946 al 1960, il prodotto interno lordo statunitense era raddoppiato, e sotto ogni aspetto la vita dei cittadini era inequivocabilmente migliorata anche se, come sottolinea Charles Wright Mills nel suo saggio *L'élite del potere*, l'autorità non era distribuita fra una molteplicità di gruppi sociali ma concentrata nelle mani di gruppi ristretti.

All'inizio del 1964 Dick conobbe Nancy Hackett, una giovane donna dall'aria timida e dai lunghi capelli neri. Nonostante i quindici anni di differenza Dick iniziò a corteggiarla, e nel marzo del 1965 i due andarono a vivere assieme. La madre di Nancy, Maren Hackett, era una militante del gruppo American Civil Liberties Union ed ebbe una relazione con James A. Pike, vescovo della Chiesa episcopale della California. Pike fu per Dick una conoscenza fondamentale e a lui Phil dedicò il suo ultimo libro, *Le trasmigrazioni di Timothy Archer*.

James Pike era stato vescovo episcopale della California dal 1958 al 1966, anno in cui si dimise. La sua attività pubblica proseguì nel Center for the Study of Democratic Institutions. Figura religiosa estremamente controversa, Pike si impegnò nell'ampliare il ruolo delle donne e degli omosessuali all'interno della Chiesa, nella lotta per i diritti civili e per il salario minimo ai lavoratori. Nel 1965 partecipò alla famosa marcia a Selma, in Alabama, con Martin Luther King. Lasciò l'incarico di vescovo a causa della sua critica ai dogmi della verginità della Madonna e della Trinità e per la sua condotta personale. La sua concezione religiosa dissidente, per esempio, l'aveva portato ad aggiungere l'astronauta

John Glenn tra i santi che decoravano le vetrate della cattedrale di San Francisco. Inoltre erano note le sue relazioni extraconiugali, come quella con la madre di Nancy Hackett. Infine, fece molto scalpore il fatto che Pike tentasse di mettersi in contatto con il figlio morto suicida attraverso sedute spiritiche, cui partecipò anche Philip Dick. Pike morì nel deserto del Mar Morto, in Israele, durante una spedizione in cui cercava materiali per il libro sulle origini del cristianesimo che stava scrivendo.

La frequentazione di Pike e le loro lunghe conversazioni offrirono a Dick una sterminata quantità di informazioni religiose, in particolare sullo gnosticismo. Dick scrisse che le accuse a Pike non erano limitate alla sua negazione della Trinità, ma riguardavano un suo presunto avvicinamento alle dottrine zoroastriane che aveva conosciuto dopo la scoperta dei rotoli del Mar Morto.

Il romanzo *In senso inverso* si apre con una citazione di sant'Agostino che recita: "non vi è luogo: andiamo avanti e indietro, e non vi è luogo", e appare dopo un periodo in cui le vicende personali avevano estraniato Dick dalla scrittura. *Counter-Clock World*, ovvero un mondo che procede all'indietro, inizia come un horror. Dalle tombe salgono le voci di coloro che erano morti e invocano aiuto per tornare in superficie. Il tema è la resurrezione dei corpi, la vita dopo la morte: è una paradossale inversione del tempo che affascinerà scrittori colti come James Ballard e Martin Amis. La visione di Dick è paradossale, a volte comica, ma è intrinsecamente legata alle riflessioni sull'entropia che erano state il fondamento di *Noi marziani* e che torneranno in *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*: l'uomo lotta disperatamente contro la natura e le sue leggi crudeli, l'evidente manifestazione dell'imperfezione, ma cosa accade se la resurrezione dei corpi, l'avvento della città di Dio annunciato con l'apocalisse, avviene variando le leggi dell'universo, regredendo verso il principio?

L'incontro con Pike, oltre alle implicazioni legate allo zoroastrismo, concezione che lo aveva affascinato sin dai primi romanzi e che era già alla base di *La città sostituita*, trasmise a Dick una maggiore passione politica. Il trionfo di Lyndon Johnson alle elezioni del 1964 e il suo impegno sul tema dei diritti civili ebbero una inaspettata quanto logica conseguenza. La lotta al segregazionismo e la garanzia del diritto di voto consentirono alla popolazione di colore di comprendere come il riconoscimento dei diritti fondamentali non fosse sufficiente per ottenere una vita mediamente simile a quella dei bianchi. In quegli anni il tasso di disoccupazione della popolazione di colore era il doppio di quello dei bianchi, un terzo dei neri viveva sotto la soglia di povertà rispetto al 13

per cento della popolazione bianca. Specialmente il proletariato urbano di colore contestava la linea di Martin Luther King e del Naacp (National Association for the Advancement of Colored People) per avvicinarsi a forme più radicali come i Black Muslims e il Black Panthers Party. Inoltre era diffusa la coscienza che il peso della guerra in Vietnam fosse maggiormente sostenuto dalla comunità nera, in quanto i neri costituivano il 18 per cento della forza combattente (rispetto all'11 per cento della popolazione) e occupavano soprattutto i gradi inferiori, addetti alle attività più rischiose. I neri, secondo Martin Luther King, erano mandati a combattere per "garantire nel Sudest asiatico quelle libertà che essi stessi non avevano trovato nel Sudovest della Georgia o nei quartieri orientali di Harlem". Nell'agosto del 1965, nel distretto di Watts, a Los Angeles, si scatenò una rivolta estremamente sanguinosa che si concluse con trentacinque morti e oltre mille feriti; i danni materiali ammontarono a oltre trentacinque milioni di dollari. Nel 1966 si registrarono rivolte a Chicago e in molte altre città del paese, fino ad arrivare agli scontri di Newark, nel New Jersey, evocati da Philip Roth in molti dei suoi romanzi, che costarono la vita a ventisei persone, di cui ventiquattro di colore. *In senso inverso* è il romanzo dove il problema razziale è più evidente e la cronaca trapela dietro una narrazione scarsamente rielaborata. Qui Dick intende descrivere la California del 1998 come specchio di quella del 1965, Malcolm X viene citato a proposito di un personaggio che "predicava violenza e ne ebbe in cambio altra violenza" e, a proposito della polizia, scrive: "è dal 1965 che ha paura, fin da quando scoppiò la rivolta di Watts". Judith Merrill commentò il romanzo come "una delle pochissime proiezioni futuristiche dell'attuale movimento delle Pantere Nere in cui ci sia una qualche comprensione genuina delle problematiche, delle motivazioni e degli orientamenti dell'insurrezione odierna". Dick immagina una Libera municipalità nera come esito politico dei movimenti di emancipazione radicale delle persone di colore, ma la figura di James Pike giganteggia in tutto il romanzo, dove appare sotto le spoglie del leader religioso resuscitato, l'anarca Thomas Pike.

*L'ora dei grandi vermi* (stravagante traduzione italiana di *The Ganymede Takeover*) descrive una Terra oppressa da vermi telepatici provenienti da Ganimede, aiutati nell'esercizio della loro oppressione da kapò umani. Il movimento di resistenza terrestre è guidato da Percy X, un leader separatista nero disegnato sulla figura di Malcolm X. Il romanzo, scritto in collaborazione con Ray Nelson, doveva essere un seguito di *L'uomo nell'alto castello*, ma la trama evidentemente prese altre strade. Il romanzo successivo è *Ma gli androidi sognano pecore elettrici*

*che?*, ed è quello che più ha contribuito alla creazione del mito di Philip Dick, avendo costituito la base per la sceneggiatura di *Blade Runner*. Sullo sfondo della caccia agli androidi e della difficoltà di distinguere gli umani dalle creature artificiali, il romanzo procede lungo un asse che descrive lo stato affettivo del protagonista, Rick Deckard, prima attraverso il rapporto con la moglie e in seguito tramite l'adulterio con l'androide Rachel Rosen, e sviluppa un ulteriore tema di natura religiosa inserendo il culto mediatico di Wilbur Mercer. La Terra è sopravvissuta alla guerra atomica, ma è coperta di macerie e spopolata, gli animali sono praticamente scomparsi. Nel romanzo il punto di vista di Deckard è primario ma non totale e necessita dell'integrazione con quello di Isidore, una persona definita "speciale" per il suo modesto quoziente d'intelligenza. Dick, in una lettera, osserverà che il problema morale del romanzo consiste nel confronto tra il punto di vista di Deckard e quello di Isidore, due differenti visioni del mondo. Deckard ama più gli animali degli androidi, soffre per la mancanza di un animale e in seguito è sconvolto per la morte della propria capra, ma è indifferente all'eliminazione degli androidi, persino di Pris, la copia di Rachel, l'androide con cui ha appena avuto un rapporto sessuale. Ma l'indifferenza nei confronti degli androidi è, in realtà, un'indifferenza nei confronti degli uomini. Infatti Deckard non è poi così sconvolto dall'apprendere che il test Voigt-Kampff, la prova capace di distinguere tra androidi e umani, può essere inefficace e che, molto probabilmente, sono stati "ritirati" per errore veri esseri umani con facoltà empatiche poco sviluppate. Gli umani, anche se biologicamente tali, stanno perdendo l'umanità, che non è una caratteristica biologica ma la costruzione della sensibilità verso gli altri, quell'empatia che tanto ricorre nella vita e nelle opere di Philip Dick.

Mentre Dick sta elaborando il proprio capolavoro, *Ubik*, scrive una storia di fantascienza per ragazzi, *Nick e il Glimmung*, che mantiene il suo marchio distintivo, una lotta tra forze del bene e del male che si svolge su un pianeta-colonia dove il giovane Nick è dovuto emigrare a causa della sovrappopolazione. Sulla Terra gli animali domestici sono diventati illegali, una metafora analoga alla morte per radiazioni di *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, e il gatto Horace è il compagno di Nick nella lotta contro il malvagio Glimmung.

*Ubik* è l'opera di Philip Dick in cui si intersecano più filoni interpretativi. Dal punto di vista strettamente letterario rappresenta i limiti della fantascienza classica, quella che si ispirava ai colpi di scena di Alfred Van Vogt, alla dimensione sterminata dell'universo, all'esplosione del potere nascosto della razza umana, e si protende verso la letteratura po-

stmoderna. Nel 1966, mentre Dick sta scrivendo *Ubik*, viene pubblicato *L'incanto del lotto 49*, il secondo romanzo di Thomas Pynchon, testo che fonda esplicitamente i propri principi narrativi sul concetto d'entropia. Il tono del romanzo è grottesco, sovrabbondante di citazioni. Alla protagonista, Oedipa Mass, appaiono segni misteriosi che indicano la presenza di un complotto, l'esistenza di un mondo parallelo, con proprie regole, del cui sviluppo il mondo "reale" è totalmente inconsapevole. Qualche anno più tardi, nel 1973, Pynchon citerà in *L'arcobaleno della gravità* il romanzo di Dick *Tempo fuor di sesto*. Ogni volta che Tyrone Slothrop, uno dei personaggi del romanzo di Pynchon, consuma un rapporto sessuale, un missile V-2 cade nei paraggi del luogo in cui è avvenuto l'amplesso: è una grottesca ricostruzione delle capacità predittive del personaggio dickiano Ragle Gumm. La narrativa postmoderna si presenta al mondo culturale degli anni Sessanta con trame debordanti, pluralità di punti di vista e di piani narrativi, rilettura ironica del mondo culturale, irruzione violenta della scienza, amore per la sovversione. Se la definizione teorica di una cultura basata sulla pluralità dei codici deve attendere il saggio di Jean-François Lyotard *La condizione postmoderna*, del 1979, la pratica postmoderna è forte e diffusa già da gli anni Sessanta. Daniel Bell introduce il termine "postindustriale" nel 1974 per definire la società che gli è contemporanea, osservando l'avvento di nuovi strumenti di potere e ricchezza come la comunicazione e l'enfasi tecnologica, ma bisogna ricordare come Dick e molti scrittori di fantascienza avessero già colto la straordinaria capacità dei media dell'informazione nel plasmare la società. In una nazione in cui si intersecano giornali, radio, tv, in cui la diretta televisiva afferma nuove modalità percettive, introducendo in ogni casa i filmati delle guerre, la morte del presidente, le parate dei missili nucleari e gli eventi di Hollywood, un gruppo di scrittori coglie la necessità di rappresentare questa realtà instabile, caotica, ribelle.

Analogamente a quanto accade in *In senso inverso*, il mondo di *Ubik* regredisce nel tempo. Se la realtà è il sistema coerente e condiviso che ci risulta da una mediazione delle nostre percezioni con il sistema di ricordi reso disponibile dalla nostra mente, allora la persistenza degli oggetti intorno a noi è un segnale di realtà forte. Nel romanzo i videotelefonati diventano vecchi telefoni di bachelite, i razzi si trasformano in aerei a elica, le automobili regrediscono ai modelli degli anni Venti. Continuando a pensare all'entropia, sarebbe come se le molecole d'elio uscite da un palloncino colorato tornassero spontaneamente all'interno gonfiandolo... Se il kipple era l'effetto di logoramento del tempo, la miste-

riosa essenza di nome Ubik è l'unico antidoto a un mondo in cui l'entropia è impazzita. Il discorso sull'entropia è decisamente incoerente, ma ciò che Dick coglie in maniera magistrale è l'instabilità nello spazio e nel tempo, l'inesistenza di riferimenti assoluti. Questo punto di vista vorticante, che non rispetta neppure l'asse temporale, prefigura l'incoerenza dell'eterno presente della società globale e mediatica, e in questo senso, seppure occultata dalle bistrattate collane di fantascienza, la narrativa di Dick comprende in anticipo lo spirito del tempo in cui vive.

Assieme alla trasgressione postmoderna, Dick ripropone in *Ubik* le sue argomentazioni religiose su due piani distinti. Il primo riguarda le citazioni dirette e i meccanismi della narrazione. I morti tenuti in uno stato di semivita possono parlare con i loro cari. Si tratta evidentemente di una ristrutturazione del concetto di purgatorio: diversamente dalla resurrezione descritta in *In senso inverso*, questo è uno stadio non definitivo, forse ispirato dalle sedute spiritiche a cui in quegli anni lo scrittore partecipava con Pike, tentando di comunicare con il di lui figlio morto. La sostanza Ubik possiede straordinarie caratteristiche, riesce a rallentare il processo di degrado della realtà, ad attenuare l'inganno e a consentire di intravedere una verità; è una sostanza di chiara natura divina che riporta direttamente alle qualità miracolose dell'olio, del pane e del vino delle religioni cristiane. Il secondo piano, invece, riguarda la divinità come costituzione della realtà. San Tommaso d'Aquino, superando la concezione di sant'Agostino secondo cui la conoscenza avveniva attraverso l'illuminazione divina, e intendendo invece la teologia come scienza, pensava che la conoscenza delle forme sensibili dimostrasse l'esistenza di Dio. "*Veritas est adaequatio rei et intellectus*", scrisse, indicando che la verità consiste in un processo di adeguamento dell'intelletto alle cose. Joe Chip, il protagonista del romanzo, non comprende più il suo mondo perché le cose sembrano impazzire, non perché il suo mondo sia ontologicamente pazzo. Del resto san Tommaso d'Aquino, fra le prove dell'esistenza di Dio, introduce quella "a posteriori", ovvero attraverso l'osservazione del mondo, e stabilisce la prova definita *ex contingentia*, secondo la quale le cose esistono ma potrebbero non esistere e non hanno in sé la ragione della loro esistenza. La prova *ex gradu* riguarda lo stato di perfezione delle cose; se le cose hanno diversi gradi di perfezione, allora solo l'esistenza di un massimo grado di perfezione rende possibile gli stadi di perfezione intermedia del mondo materiale. La prova *ex fine* stabilisce che tutte le cose sono ordinate secondo uno scopo, fatto che stabilisce l'esistenza di un'intelligenza ordinatrice. Il fatto che la sostanza Ubik sia una sorta di crisma capace di stabilizzare

l'esistenza, lo stato di perfezione e l'ordine delle cose è in sé una funzione strettamente religiosa.

Può sembrare strano che elementi così sofisticati siano occultati fra i deliranti messaggi pubblicitari che magnificano deodoranti orali, cereali per la prima colazione, sonniferi e deodoranti spray. Il mondo paranoico che Dick descrive si basa su una teoria della degradazione del sacro lontana dai teorici della destra europea, e tipicamente statunitense. I culti sincretici delle Chiese più bizzarre sparse per gli Stati Uniti, quelle "bibbie al neon" che di notte rischiarano il paesaggio americano di cui parla John Kennedy Toole, abitualmente sovrappongono elementi della quotidianità a forme religiose. Pike aveva assimilato ai santi un astronauta ancora in vita, e nella San Francisco di Philip Dick, a pochi anni dalla sua morte, viene eretta la chiesa di St. John Coltrane, una *jazz church* dedicata al sassofonista scomparso nel 1967. Così scrive Dick per accentuare il significato della sua invenzione. "Io sono Ubik. Prima che l'universo fosse, io ero. Ho creato i soli. Ho creato i mondi. Ho creato le forme di vita e i luoghi che esse abitano; io le muovo nel modo che più mi aggrada. Vanno dove dico io, fanno ciò che io comando. Io sono il verbo e il mio nome non è mai pronunciato, il nome che nessuno conosce. Mi chiamano Ubik, ma non è il mio nome. Io sono e sarò in eterno." (*Ubik*, cap. 17, p. 251).

Metafora del consumismo esasperato e della libertà di consumo, eretta da Truman a statuto della nazione come radicale diversificazione rispetto alle concezioni comuniste, le merci descritte da Dick sono addirittura il senso di un mondo. In senso strettamente marxista, Peter Fitting nel suo saggio *Ubik: The Deconstruction of Bourgeois Sf* si occupa del rapporto tra il romanzo e la concezione capitalista, ed è evidente come Dick intuisca, senza completamente razionalizzarli, i grandi temi del contemporaneo.

Philip e Nancy si sposarono nel luglio del 1966, un matrimonio civile a cui seguì una benedizione di James Pike. Secondo la Chiesa episcopale, Dick era ancora sposato con Anne, pertanto la partecipazione di Pike al matrimonio può essere annoverata tra le continue contraddizioni del vescovo. Il giorno della cerimonia Nancy era incinta, e dopo otto mesi, il 15 marzo 1967, nacque la seconda figlia di Philip, Isolde Freya Dick. Saranno anni inquieti e difficili. La gioia e le preoccupazioni per la nascita della figlia si sovrapponevano a una depressione quasi continua. Maren Hackett, la madre di Nancy, si suicidò, anche a causa della conclusione della relazione con il vescovo Pike, che scomparirà a sua volta nel 1969.



Nell'aprile del 1968 l'amico Anthony Boucher morì di cancro. Philip gli dedicò *Ubik*, scrivendo "Vedo la foresta assolata / nel verde intera riposa / là presto ci avvieremo, / a incontrar l'estate". Si tratta di un periodo in cui l'abuso di psicofarmaci era continuo e incideva profondamente sulla sua vita. Nel settembre del 1968 Philip intervenne alla convention annuale degli appassionati di fantascienza dove poté incontrare Fritz Leiber, Roger Zelazny, Philip José Farmer, Norman Spinrad, Ray Bradbury e Robert Silverberg, gli autori più significativi del momento.

La sua creatività in quell'epoca subì un brusco rallentamento. Nel 1967 scrisse solamente *Guaritore galattico*, un romanzo in cui torna l'idea zoroastriana delle divinità antitetiche. Il protagonista è un artigiano-artista, un riparatore di vasi che si troverà di fronte, com'era accaduto in *La città sostituita*, alla lotta tra le due divinità. L'anno dopo si dedicò alla scrittura di *Labirinto di morte*, un altro romanzo di grande levatura. Un gruppo di coloni rimane abbandonato su un pianeta misterioso, Delmak-O. Il nastro con le istruzioni relative alla colonizzazione del pianeta si è smagnetizzato, e unico loro supporto è un libro di teologia intitolato *How I Rose From the Dead in My Spare Time and So Can You*, qualcosa come "come sono risorto dalla morte nel mio tempo libero e potete farlo anche voi". Secondo questa strana teogonia l'universo è governato da quattro divinità: il Demiurgo creatore, il Distruttore formale, l'Intercessore e "Colui che cammina sulla Terra". Rapidamente il pianeta si rivela popolato da insetti robotici costruiti sulla Terra e tutto appare come un'inquietante menzogna, ma il gioco dickiano si ribalta ancora, e l'idea di essere su un pianeta di cartapesta, vittime di un qualche esperimento, si rivela falsa. Un computer induce sogni condivisi a un gruppo di astronauti abbandonati nello spazio per preservare la loro salute mentale. Anche la complessa religione è falsa, è solo uno degli elementi della simulazione. Ristabilita una verità definitiva, neppure questa concede un happy end, e le divinità del falso libro di teologia riappaiono come fossero reali. Nel finale Seth Morley incontra l'Intercessore che gli preannuncia: "Tu sarai libero; morirai e rinascerrai". Morley gli chiede di diventare una pianta del deserto. "Poter vedere il sole tutto il giorno. [...] Forse un cactus di un pianeta caldo" chiede Morley. Il romanzo è per molti aspetti opprimente, la visione grottesca di *Ubik* è sostituita da un punto di vista depresso e oscuro. Dick condivide con Seth Morley quel desiderio di semplicità e annullamento e forse desidera che una qualche divinità si faccia carico dei suoi problemi. *I nostri amici di Frolix 8*, composto tra il 1968 e il 1969, venne scritto da Dick solo per alleviare i suoi problemi finanziari. Si presenta come una

riscrittura di *Lotteria dello spazio*, ma sottolinea gli aspetti dittatoriali e la vita in uno stato di polizia. La crisi letteraria di Philip è profonda, e il romanzo mette insieme molti elementi narrativi già utilizzati come il classico libro nel libro, l'edizione clandestina del gruppo sovversivo degli Uomini Nascosti, la ragazza dai capelli neri, il personaggio di nome Kleo, che richiama la seconda moglie. Lo sfondo totalitario viene certamente dalla fantascienza, ma non si può escludere che in quegli anni la società statunitense fosse vista dagli intellettuali come un'esplicita tirannide. Sono gli anni, che Philip Roth descrive nella parte centrale di *Pastorale americana*, della diffusione di un movimento di contestazione radicale come gli Students for a Democratic Society, da cui si staccarono i Weathermen, un gruppo di lotta armata.

Il 4 aprile del 1968, a Memphis, venne ucciso Martin Luther King, mentre il paese era nel pieno di una guerra che era già costata 30.000 morti e 170.000 feriti fra i soldati statunitensi e un numero enormemente maggiore fra i vietnamiti. Nel 1965 era iniziata la protesta studentesca contro la guerra, mentre molti democratici, tra cui Robert Kennedy, fratello del presidente ucciso, contestavano le decisioni di Johnson. L'offensiva del Teth aveva dimostrato ai cittadini degli Stati Uniti che stavano perdendo la guerra, mentre la televisione diffondeva le immagini di massacri, bombardamenti e incendi provocati dal napalm. Le elezioni del 1968 videro i democratici divisi. Robert Kennedy, probabile candidato alla presidenza, venne ucciso. Il candidato definitivo, Hubert Humphrey, era favorevole alla guerra, e Chicago, dove si tenne la convention democratica, divenne il teatro di manifestazioni di protesta. Un composito movimento di gruppi studenteschi pacifisti, gli Yippies del Youth International Party di Abbie Hoffman e Jerry Rubin, l'Sds, il Black Panther Party, intendeva imporre una piattaforma pacifista al candidato democratico. L'establishment del partito rifiutò ogni mediazione con i manifestanti e il sindaco della città, il democratico Richard Daley, ordinò lo scioglimento delle manifestazioni provocando scontri gravissimi. Graham Nash dedicò una canzone agli incidenti, *Chicago*, un verso della quale dice "won't you please come to Chicago for a ride" ("non vorresti venire a Chicago per una manifestazione"), in cui denuncia le violenze della polizia.

Richard Nixon, la cui carriera politica sembrava finita con la sconfitta di otto anni prima, si presentò incredibilmente come candidato della pacificazione, per un'uscita onorevole dalla trappola vietnamita e per il ristabilimento dell'ordine interno sconvolto dalle manifestazioni. An-

che grazie alla presenza di un terzo candidato, il razzista e conservatore George Wallace, governatore democratico dell'Alabama, Nixon divenne presidente degli Stati Uniti.

Dick, pur senza partecipare direttamente alla protesta, firmò una petizione intitolata "Writers and Editors War Tax Protest" che venne pubblicata nel febbraio 1968 sulla rivista "Ramparts". I firmatari si opponevano alla presenza statunitense in Vietnam e si dichiaravano obiettori fiscali, detraendo dalla propria dichiarazione dei redditi l'addizionale che finanziava la guerra. Per Dick questa era un'adesione totale al movimento. "Ripensandoci adesso capisco che la petizione di 'Ramparts', unita alla mia incapacità a partecipare alle marce, fino alla fine della guerra, non fu solo un atto contro la guerra, un modo di dissentire o addirittura un atto di disobbedienza civile, ma un totale sacrificio della mia libertà e della mia carriera." (*Exegesis* 04, in Sutin 1990, p. 187) In questo turbinio di tensioni Nancy manifestò nuovamente quella fragilità nervosa che era sembrata risolta con il matrimonio, mentre Philip era sempre sotto l'effetto di stimolanti e, nell'agosto del 1969, una dose acquistata da uno spacciatore gli provocò un collasso e un'intossicazione degenerata in pancreatite. Nonostante la grave malattia, Dick non smise di assumere psicofarmaci e la sua salute precaria lo tenne lontano dalla scrittura per mesi. Cercò più volte di smettere, ma l'intossicazione da anfetamine era molto grave e gli attacchi di panico molto frequenti. Nancy non resistette alla situazione e lo abbandonò, sebbene temporaneamente. Nell'agosto del 1970 la sua situazione economica era talmente grave che fu costretto a inoltrare domanda per il programma di assistenza agli indigenti. Sotto l'effetto dell'anfetamina concepì *Scorrete lacrime*, disse il poliziotto: scrisse centocinquanta pagine in quarantotto ore. La prima versione aveva bisogno di una revisione, ma a settembre Nancy e Isa se ne andarono di casa. Il più vecchio ricordo di Isa, che allora aveva tre anni, è del padre che corre inseguendo la loro automobile.

*Scorrete lacrime* è ambientato nel 1988, in un futuro molto ravvicinato e che proietta la situazione interna degli Stati Uniti con estremo pessimismo. A seguito di una guerra si è instaurato lo stato di polizia; il controllo è totale, raffinati strumenti di rilevamento tecnologico si integrano con una rete di delatori. Il protagonista, Jason Taverner, ammette: "viviamo nel tradimento". Si tratta dell'utopia negativa nixoniana, in cui la polizia spara agli studenti e reprime le forze giovani e fertili della nazione. Nel romanzo gli studenti si nascondono tra le rovine delle università distrutte, gli oppositori sono rinchiusi in campi di concentramento, condannati ai lavori forzati, le coppie di colore possono avere

un solo figlio. *Pol* e *Naz* sono le abbreviazioni per la polizia e la Guardia nazionale. Nella realtà del 1970, il 4 maggio, la Guardia nazionale aveva aperto il fuoco contro gli studenti della Kent State University che protestavano contro l'invasione statunitense della Cambogia, comunicata pochi giorni prima da Richard Nixon. Quattro studenti rimasero uccisi. Il 14 maggio morirono due studenti di colore della Jackson State University, e molti altri vennero feriti. Per ricordare l'episodio di Kent, Neil Young scrisse una canzone di protesta intitolata *Ohio* che cita i soldatini di latta di Nixon. Ricordando gli anni in cui concepì il romanzo, Dick scrive: "Nell'universo potranno anche esserci forze malvage che si manifesteranno dopo la rimozione del velo, ma se penso alla caduta, nel 1974, della tirannide politica negli Stati Uniti [...]". Si riferiva esplicitamente alle dimissioni di Richard Nixon dopo lo scandalo Watergate e successivamente, nel discorso intitolato "Uomo, androide e macchina", aggiunse: "Noi volevamo soltanto giustizia, verità e libertà: il precedente governo di questo paese si è adattato a convivere con forze crudeli e violente, raccontandoci, contemporaneamente, un'infinità di menzogne attraverso ogni canale di comunicazione" (Dick 1976, p. 260).

Il titolo del romanzo proviene da una composizione barocca per due voci e liuto di John Dowland, *Flow my Tears, Fall from Your Springs*, citata all'inizio del romanzo, che si conclude con un verso che segna tutta la narrazione: "There let me live forlorn" (laggiù lasciatemi vivere desolato). In questo mondo di oppressione, il protagonista incontra una serie di donne che rappresentano tutti gli aspetti del genere femminile; è una rassegna in cui Dick ricostruisce i molti rapporti della sua vita, compreso quello patologico con la sorella morta. Le elucubrazioni su di lei sfociano nel personaggio di Alys Buckman, bisessuale, incestuosa, drogata; una donna affascinante e pericolosa. Suo fratello, il generale della polizia Felix Buckman, è un personaggio dolente, shakespeariano, ama la sorella che gli ha dato un figlio e la sua esistenza è oscura. Il gioco dickiano di scombinare la realtà utilizza una droga capace di proiettare in universi alternativi, creati dalla mente.

Giunto alla fine del romanzo, Philip Dick era solo, povero, drogato. Si era sposato quattro volte e aveva due figlie, ma tutte queste donne erano lontane da lui. Nonostante una vita sentimentale così intensa, aveva un estremo bisogno di affetto e di compagnia che lo spingeva a teorizzare un "amore mistico per gli estranei". Rimasto solo, la sua casa di Santa Venetia diventò meta di vagabondi, drogati, spacciatori. "Le pillole per la felicità si stanno rivelando pillole per gli incubi." In quel clima di paranoia, eccitazione e depressione, Dick stava costruendo lo stato d'animo

che sarà alla base del suo ultimo capolavoro, *Un oscuro scrutare*. La sua vita continuava fra drogati e adolescenti problematici che si rifugiavano a casa sua. Verso la fine del 1970 si presentò da lui una giovane su una Harley Davidson e Philip si innamorò immediatamente di lei. Il nome convenzionale con cui la indica Sutin è “Donna”, e su di lei Dick disegnò le figure di Donna Hawthorne in *Un oscuro scrutare*, di Gloria in *VALIS*, e di Angel Archer in *La trasmigrazione di Timothy Archer*. Molto probabilmente Philip e Donna rimasero solo amici, ma si trattò di un rapporto affettivo duraturo e importante. La vita disordinata, gli amori intensi e improvvisi e una minaccia di suicidio lanciata alla madre per telefono lo portarono a un breve ricovero al reparto psichiatrico della Stanford University. Rimase ricoverato per quattro giorni, nel maggio del 1971, e risultò, nonostante tutto, in discreta forma. Nell’agosto dello stesso anno subì altri due ricoveri in reparti psichiatrici: sosteneva di essere controllato dalla Cia e dall’Fbi, sospettava che gli agenti fossero entrati in casa sua quando lui era assente. In quel periodo era ospite in casa sua Sheila, una ragazza appena diplomata, che se ne andò dopo qualche mese. Il 17 novembre del 1971 degli sconosciuti entrarono nella casa di Santa Venetia e la misero a soqquadro. L’episodio di per sé non sarebbe stato rilevante, ma Dick lo caricò di oscuri significati che coinvolgevano gruppi di estrema destra, la Cia, fazioni religiose opposte a Pike, militanti neri. In questo clima delirante, Dick venne invitato alla convention di fantascienza a Vancouver come ospite d’onore. Nonostante il terrore per i viaggi Dick accettò e scrisse *L’androide e l’umano*, un saggio molto importante per comprendere il suo pensiero. In quelle pagine si esplicitava l’idea di un androide come sinonimo di obbedienza in opposizione all’imprevedibilità e al ribellismo dei giovani. Nella società totalitaria di Richard Nixon i principi etici fondamentali per la sopravvivenza del vero individuo umano diventeranno “imbrogliare, mentire, fuggire, truffare, procurarsi documenti falsi, costruire nel proprio garage oggetti elettronici più sofisticati di quelli in dotazione alle autorità”.

Il soggiorno di Vancouver durò molto più del previsto, tra facili innamoramenti e un tentativo di suicidio avvenuto il 23 marzo del 1972. Dick assunse 700 grammi di bromuro di potassio, un sedativo, ma telefonò in tempo a un centro per la prevenzione dei suicidi. Dopo il tentato suicidio, una permanenza di qualche settimana in un centro per tossicodipendenti, X-Kalay, gli consentì di tornare negli Stati Uniti. Tim Powers e un gruppo di amici lo attendevano a Fullerton, vicino a Los Angeles, nella ricca contea ultraconservatrice di Orange, non lontano

da Yorba Linda, dove era nato Richard Nixon. L'esperienza di X-Kalay gli fu molto utile per ridurre l'assunzione di anfetamina, e il tempo trascorso a Fullerton venne occupato dagli ennesimi innamoramenti per donne più giovani. Verso la metà di luglio del 1972, Philip conobbe a un party Tessa Busby, una ragazza di diciotto anni; fu un colpo di fulmine, dopo pochi giorni erano già una coppia. La gioia della nuova relazione consentì a Dick di riprendere a scrivere, concludendo *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, che era rimasto incompiuto per due anni, e di tornare al racconto, dopo tre anni, con *Temponauti*, una straordinaria storia sulla ricorsività del tempo e delle esperienze. Poi iniziò a lavorare a *Un oscuro scrutare*. Un agente della narcotici, Bob Arctor, infiltrato in un gruppo di tossicomani, finge di essere Fred, un piccolo spacciatore. La droga in questione è la Sostanza M, uno stupefacente in grado di separare le funzioni percettive da quelle cognitive. Bob inizia a solidarizzare con i drogati che deve controllare e assume lui stesso la Sostanza M. Il risultato è che Fred e Bob Actor diventano due persone diverse. Fred controlla Bob come se fosse un'altra persona. I personaggi del romanzo si ispirano a figure incontrate nel difficile periodo trascorso a St. Venice, ragazzi deceduti o con danni permanenti provocati dall'abuso di stupefacenti. Per loro il romanzo esprime un'estrema pietà, sono creature deboli e disperate, Dick li descrive come "bambini che giocano". Il finale è agghiacciante: Fred viene ricoverato a Nuovo Sentiero, un centro per drogati descritto in base all'esperienza a X-Kalay, e scopre che la Sostanza M viene coltivata proprio nella comunità in cui si trova.

In quel periodo Dick ottenne importanti successi in Europa, e negli Stati Uniti aumentò l'interesse per la sua opera. Una piccola casa editrice, la Entwhistle Books, si propose di pubblicare il suo romanzo mainstream *Confessioni di un artista di merda*. Intanto Richard Nixon aveva vinto il suo secondo mandato alla Casa Bianca superando George McGovern in quarantotto stati contro due: un successo strepitoso. Nixon, nonostante il conflitto in Indocina fosse ancora in corso, ottenne importanti risultati diplomatici con l'Unione Sovietica e la Cina. Quella che secondo la percezione di Dick era l'incarnazione del male sedeva ancora nel suo ufficio di Washington.

Il 25 luglio 1973 Philip e Tessa si sposarono. Dal quinto matrimonio nacque Christopher, il primo figlio maschio di Dick. La sua vita sembrò regolarizzarsi, anche se si registrano alcune crisi depressive che seguirono la nascita, ed è in questo periodo che la casa di produzione cinematografica United Artist acquisì i diritti del romanzo *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*

Il 1974 fu un anno di inquietanti percezioni. Nella biografia dello scrittore si dice che la pubblicazione di *Scorrete lacrime, disse il poliziotto* lo aveva preoccupato perché il romanzo poteva essere letto “come una visione di prigionie stile Gulag, istituite da un’America fascista”, e quindi avrebbe potuto essere disapprovato sia dalle autorità sovietiche sia da quelle statunitensi. Inoltre la sua opera aveva conquistato critiche molto positive da una rivista teorica come “Science Fiction Studies” su cui scrivevano importanti studiosi marxisti come Darko Suvin, Peter Fitting e Fredric Jameson. Il 20 febbraio 1974 a Dick venne somministrato del pentotal da un dentista. Egli ritenne che l’effetto fosse durato a lungo: nel periodo di efficacia del farmaco incontrò una ragazza “con i capelli nerissimi e grandi occhi, molto buoni e intensi”. La ragazza portava al collo un ciondolo raffigurante un pesce, e gli disse: “è un segno che usavano i primi cristiani”. La descrizione di questi eventi è tratta dall’*Exegesis*, un diario quasi totalmente scritto a mano di circa ottomila pagine, dedicato alla descrizione e all’interpretazione degli episodi avvenuti nel 1974. Successivamente all’incontro con la ragazza, Dick fu perseguitato da una serie di incubi. Il simbolo del pesce lo ossessionava, organizzò in casa un piccolo altare e sistemò sul vetro della finestra del soggiorno alcuni pesci autoadesivi. A metà marzo raccontò di avere visto, da sveglio, delle luci roteanti che si spostavano a grande velocità. “Per quasi otto ore continuai a vedere quei spaventosi vortici di luce.” La settimana successiva raccontò di un’altra visione. “Questa volta vidi dei disegni astratti in forma perfetta, che più tardi seppi provenire da libri d’arte, un po’ come le cose che faceva Kandinskij. Ce n’erano letteralmente a centinaia o migliaia, prendevano il posto l’uno dell’altro, a velocità abbagliante [...] Riconobbi gli stili di Paul Klee e di uno o due periodi di Picasso.” L’interpretazione che Dick fornì di questa esperienza è che si trattasse di una comunicazione. “Ero sicuro che qualcosa di vivente stesse cercando di comunicare con me. Ero sicuro che venisse dall’alto – magari dallo spazio. Specie dalle stelle: incominciai a uscire di casa, la sera, avendo la fortissima impressione che da loro mi giungessero delle informazioni.”

Nello stesso periodo Dick raccontò dell’arrivo di una lettera anonima particolarmente inquietante, la cosiddetta “lettera Xerox”, una fotocopia con alcune parole sottolineate con colori diversi. Dopo i fenomeni fosfenici, Dick interpretò la lettera come una minaccia, cercò di contattare l’Fbi, poi chiamò la polizia di Fullerton e disse: “sono una macchina”. Nell’*Exegesis* scrive che si sentiva influenzato, che qualcosa cercava di acquisire il controllo sul suo comportamento, “Un innesto per il con-

trollo del pensiero, creato dai servizi segreti dell'esercito". In questo periodo fu preso da una frenesia tesa a dimostrare la sua fedeltà agli Stati Uniti. Scrisse all'Fbi un memoriale che spiegava il perché i critici di sinistra fossero interessati alle sue opere e giustificava alcune lettere inviate in Unione Sovietica. Passata la crisi fu colto dalla delusione per aver cooperato con coloro che definì "i miei oppressori", ma le anomalie continuarono. Gli animali di casa, e in particolare il gatto Pinky, gli sembravano diventati più intelligenti e intenzionati a comunicare con lui. La radio funzionava anche senza alimentazione e lo apostrofava durante la notte con insulti e offese. Fra tutti i prodigi che descrisse, il "raggio rosa", un flash che trasportava informazioni di natura spirituale, era il più stupefacente. Secondo Dick l'entità entrata in contatto con lui era VALIS, l'acronimo di Vast Active Living Intelligence System, che oltre mandargli il raggio rosa aveva iniziato a comunicare tramite sogni che durarono fino all'estate, e che si ripresentarono sporadicamente per tutto il resto della sua vita. I messaggi che gli giungevano andavano da parole senza significato, come "aramchuk", a numeri, parole greche e sanscrite.

Fra i tentativi di spiegazione che Dick riportò nell'*Exegesis*, alcuni si basavano sulle più recenti scoperte della fisica (come i tachioni, particelle in grado di spostarsi a velocità superiori a quella della luce, e quindi anomale rispetto al tempo), altri su possibili esperienze mistiche, come la fusione della sua mente con quella del defunto vescovo Pike. La sua esperienza continuò: il raggio rosa lo avvertì che il figlio Christopher soffriva di un'ernia inguinale, potenzialmente mortale. La diagnosi venne confermata e il piccolo fu operato.

Se la vita interiore di Dick era monopolizzata dalle visioni iniziate a febbraio, il mondo esterno si interessava sempre di più alla sua opera. Numerose opzioni cinematografiche, interviste su rotocalchi di grande tiratura come "Rolling Stone", recensioni. L'ultima esperienza avvenne tra gennaio e febbraio 1975. Dick apprese che la realtà percepita era solo un'illusione, una specie di velo di Maya, e che in realtà stavamo vivendo nel I secolo dopo Cristo. La storia si era fermata quando Tito aveva distrutto il tempio di Gerusalemme. Durante tutto questo periodo un'entità malvagia, l'Impero, avrebbe costruito una sovrarealtà, la "Prigione di Ferro Nera", per imprigionare l'umanità. Una setta segreta di veri cristiani, il "Giardino delle Palme", stava combattendo contro l'Impero che si perpetuava da Ottaviano Augusto fino a Richard Nixon.

Il complesso di esperienze non convenzionali che Dick descrisse nei suoi diari, e usualmente definite come gli eventi "2-3-74", per alcuni rappresenta le percezioni alterate di uno schizofrenico, per altri il gioco



inquietante di uno scrittore, per altri una mescolanza di allucinazioni, fantasia, menzogne; qualcuno non avanza alcuna ipotesi e si limita a riportare il contenuto dei documenti disponibili e l'influenza di questi eventi sulle opere.

La ripresa dell'attività letteraria si concretizzò con la revisione di *Un oscuro scrutare* e con la conclusione di *Deus Irae*, un romanzo scritto assieme a Roger Zelazny. La loro collaborazione era iniziata nel 1964: Zelazny era uno scrittore molto adatto a lavorare con Dick, per via del suo grande interesse verso i temi religiosi. Romanzi come *Creature della luce e delle tenebre* e *Signore della luce* avevano rappresentato un'importante innovazione tematica e stilistica nella fantascienza. *Deus Irae* riprende alcune situazioni di *Cronache del dopobomba* e mette in scena un mondo devastato dalla guerra nucleare in cui una creatura incompleta, un pittore senza braccia e gambe impiantato di arti meccanici, cerca di ritrarre in un affresco l'uomo che ha scatenato il conflitto.

Nello stesso periodo degli eventi "2-3-74", tutti gli Stati Uniti seguivano i drammatici avvenimenti provocati dagli arresti del 17 giugno 1972 all'hotel Watergate di Washington. Nell'ottobre del 1973 il vicepresidente Spiro Agnew era stato obbligato a dimettersi perché accusato di evasione fiscale, estorsione e corruzione, reati compiuti quando era governatore del Maryland. Le dimissioni di Richard Nixon dalla carica di presidente giunsero il 9 agosto 1974, quando era ormai sicuro che sarebbe stato incriminato per intralcio della giustizia, falsa testimonianza e abuso di potere. Per Dick, che aveva trasfigurato l'immagine di Nixon in quella di un crudele imperatore romano persecutore dei cristiani, era l'avverarsi di una profezia personale. Non era solo Dick, comunque, ad associare il concetto di impero alla figura di Richard Nixon: molti storici, infatti, definirono "presidenza imperiale" il suo mandato. L'espansione dell'autorità presidenziale aveva seguito il crescere del ruolo internazionale degli Stati Uniti, inoltre gli anni della Guerra fredda avevano portato i presidenti ad assumere decisioni importanti senza neppure consultare il governo. Non solo la guerra in Laos e in Cambogia venne decisa nei livelli più ristretti dell'esecutivo, ma Nixon, in nome della sicurezza nazionale, negò l'accesso a documenti governativi al Congresso e impedì l'utilizzo dei fondi destinati a finanziare leggi approvate dagli organi collegiali. Inoltre, durante la sua amministrazione, divennero pratiche comuni le intercettazioni telefoniche illegali, il controllo della corrispondenza personale, l'utilizzo indebito della Cia, dell'Fbi e di altri organi ispettivi. Questo enorme potere accumulato da un uomo solo, un imperatore del male, si sgretolò quasi

per caso, quando un guardiano dell'hotel Watergate vide una porta tenuta socchiusa da un pezzo di nastro.

Nell'estate del 1976 Philip decise di lasciare Tessa. Per lo scrittore si trattava della quinta separazione, ma le sue attenzioni sentimentali erano da tempo rivolte a Doris Sauter, una donna che aveva conosciuto nel 1972 quando lei era fidanzata con lo scrittore Norman Spinrad. Doris era poco più che ventenne, appassionata di fantascienza e fervente cristiana. Affetta da un tumore linfatico all'ultimo stadio, che subì una remissione, rimase molto vicina a Philip quando, dopo un litigio con Tessa, egli tentò nuovamente il suicidio: ingerì un cocktail di farmaci e si tagliò il polso sinistro ma, anche in quell'occasione, cambiò idea e chiamò i soccorsi.

Philip e Doris si stabilirono a Santa Ana, sempre a Orange County, vicino a Tim Powers, mentre i diritti sui romanzi gli garantivano una discreta sicurezza economica. Si trattava comunque di una vita non facile, come sempre. Doris era una persona molto indipendente, Philip estremamente fragile, ma quando lei ebbe una riacutizzazione della malattia lui le fu molto vicino.

Alla fine del 1976 l'editore Bantam chiese a Dick di apportare alcune modifiche al suo ultimo romanzo, intitolato *Valisystem A*, che poi fu pubblicato postumo, nel 1985, con il titolo *Radio libera Albemuth*. Dick non modificò il dattiloscritto ma si dedicò a un nuovo progetto letterario che sfocerà nella scrittura di *VALIS. Radio libera Albemuth* vede lo stesso Philip Dick come protagonista e presenta in forma romanzata tutte le idee elaborate durante gli avvenimenti del 1974. In particolare l'autore si descrive come un deciso avversario della tirannide di Ferris Fremont, l'alias fantascientifico di Richard Nixon.

La vita a Santa Ana era caratterizzata dalla riunione del giovedì sera in casa di Tim Powers. Del gruppo eterogeneo che trascorrevva divertenti serate facevano parte due aspiranti scrittori di fantascienza destinati a percorrere le strade del cyberpunk, Kevin Wayne Jeter e James Blaylock. Jeter chiese a Dick di leggere un suo manoscritto, *Dr. Adder*, che in seguito venne pubblicato con una nota di Phil. La presenza nel gruppo di Jeter, ex militante del Socialist Workers Party e dei movimenti contro la guerra, era da stimolo per Dick, ormai completamente preso dalla visione religiosa del mondo. L'inizio di una relazione, forse solo affettiva, con Joan Simpson lo portò a vivere a Sonora, dove iniziò a frequentare lo scrittore di fantascienza Richard Lupoff e Paul Williams, che pubblicherà nel 1986 il libro dedicato a Dick *Only Apparently Real: The World of Philip Dick*. Nel settembre del 1977, nonostante la sua paura per i viaggi, accettò di presenziare alla convention di Metz, in

Francia, dove tenne il suo celebre discorso “Se vi pare che questo mondo sia brutto, dovrete vederne qualche altro”. L'intervento, anche a causa di alcuni tagli frettolosi e di una cattiva traduzione, lasciò gli astanti perplessi. Il ritorno in California segnò la separazione da Joan e il suo ritorno a Santa Ana. Il 1978 fu ancora un anno economicamente positivo: incassò più di 90.000 dollari per i diritti. La vita tranquilla, con poche spese, gli consentì di contribuire ad associazioni caritatevoli e al gruppo antiabortista Crusade for Life, e, alla fine di novembre, inviò alla Bantam il manoscritto di *VALIS*. Il romanzo si basa sulla decisione di Dick di scrivere esattamente cosa gli era accaduto nel 1974 ed evitare la metafora romanzesca che caratterizzava *Radio libera Albemuth*. In una sua lettera Dick scrive a proposito di *VALIS*: “Stranamente, gli eventi bizzarri sono veri, [...] o meglio io credo che siano veri”. I protagonisti sono Dick stesso, con il nome di Horselover Fat, Tessa, Doris, Jeter, Powers e altri amici. La redazione della Bantam espresse molte perplessità sul libro e non volle pubblicarlo, nonostante il successo di pubblico di Dick fosse in costante aumento. *Un oscuro scrutare* vinse il Gran Prix al festival di Metz, il suo racconto *Spero di arrivare presto* uscì su “Playboy”, due gruppi punk mutuarono il loro nome dal romanzo *Eye in the Sky* e dalla droga JJ-180, tratta da *Illusione di potere*, ma i suoi sforzi erano sempre concentrati sulla scrittura dell'*Exegesis*. Sutin, nella sua biografia, descrive così la duplice origine del nucleo della cosmogonia introdotta in *VALIS*: “Il nostro universo, visibile ma falso (natura naturata, Maya, dokos, Satana), viene parzialmente redento dal suo continuo mescolarsi con l'autentica fonte dell'essere (natura naturans, brahman, eidos, Dio). Insieme, le due fonti creano una sorta di universo olografico che ci inganna” (Sutin 1990, p. 295).

Basandosi su un racconto del 1979, *Catene d'aria, ragnatela d'etere*, in cui una donna malata di sclerosi multipla vive all'interno di una cupola sulla superficie di uno sperduto asteroide, Dick scrive *Divina invasione*, il seguito di *VALIS*, in due settimane. Rybys, malata, è stata fecondata dal dio Yah; Herb Asher, l'abitante della cupola vicina, diventa una specie di san Giuseppe che deve accompagnare la donna sulla Terra, posta sotto il dominio di Belial. Il piano religioso e quello fantascientifico si compenetrano magistralmente, le metafore hanno la forza di personaggi e forse il romanzo supera lo stesso *VALIS* in potenzialità espressiva. Le entità astratte della religione vivono concretamente in una sorta di Antico Testamento fantascientifico capace di sussumere le tradizioni ebraiche e i filoni gnostici che avevano appassionato le ricerche teologiche di Dick. Finito il romanzo (pubblicato nel 1981), il 17 novembre

1980 Dick registrò una nuova esperienza che trascrisse nelle pagine dell'*Exegesis*. Era dalla conclusione di *VALIS* che non aveva avuto più contatti. “Dio mi si è manifestato come vuoto infinito”, scrive, e riporta poi la trascrizione di un lungo dialogo. Questa teofania lo sconvolse e il resoconto risultò estremamente intenso, ma come le volte precedenti la sua vita ritornò rapidamente alla normalità. Ciò che accadeva nel mondo e la passione politica che l’aveva infiammato erano sentimenti ormai lontani; Dick divideva la sua attenzione tra la stesura dei propri appunti e una vita sostanzialmente normale. All’inizio del 1981 diventò ufficiale il progetto di *Blade Runner*, il film diretto da Ridley Scott e tratto dal suo romanzo *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* La sceneggiatura di Hampton Francker e David Peoples riscrive completamente il legame tra umano e artificiale, attribuendo ai replicanti quell’empatia che Dick riteneva peculiare degli umani. Tra aprile e maggio del 1981 Philip iniziò la scrittura di *La trasmigrazione di Timothy Archer*, opera ispirata al suo amico scomparso, il vescovo Pike. Vi si narra la storia di un uomo che, come era accaduto a Dick, aveva trovato nelle visioni e nella loro interpretazione il senso più profondo della vita. Il romanzo registrò uno scarso successo, nonostante fosse stato pubblicato nella primavera del 1982, subito dopo la morte di Philip.

Nell’agosto del 1981 Dick era già al lavoro su un nuovo romanzo, *The Owl in Daylight*, che narra la storia di fantascifica di uno scienziato tenuto prigioniero in un luna park da un computer fuori controllo. Dagli appunti caotici che stavano alla base del romanzo emerge il “Ditheon”, un medicinale miracoloso che ricorda l’*Ubik*, ma la trama era ancora indefinita. Questi ultimi mesi furono costellati da episodi che mettono in luce la sua fragilità: un piccolo incidente d’auto, una ferita alla mano procuratasi involontariamente alla notizia dell’omicidio del presidente egiziano Anwar Sadat, l’apprensione conseguente alla notizia della morte di alcuni conoscenti, passioni momentanee. Attendeva la prima di *Blade Runner*; ne aveva visto un breve trailer e gli era piaciuta l’atmosfera noir. Da quel film nascerà il mito che spingerà i produttori a trarre dalle sue opere film di successo come *Atto di forza*, *Minority Report*, *Paycheck*, *Impostor*, *Screamers* e il cartone animato *Scanner Darkly*.

Il 18 febbraio 1982, Philip Dick venne trovato in casa dai vicini, privo di conoscenza. In ospedale gli diagnosticarono un infarto. Le opinioni dei medici erano orientate all’ottimismo, ma durante il ricovero si verificarono nuovi infarti.

Il 2 marzo 1982, all’età di cinquantatré anni, morì Philip K. Dick. Fu seppellito a Fort Morgan, in Colorado, accanto alla sorella Jane.

TODAY'S SCIENCE FICTION — TOMORROW'S FACT

JAN. 25c

# STARTLING *stories*

MONTHLY PUBLICATION



featuring **THE TIME MASTERS** a novel by Wilson Tucker

Recently Abridged from the \$2.50 Book

and **HIS HEAD IN THE CLOUDS** by Kendall Foster Cross

## alieni

Nei romanzi e nei racconti di Dick gli alieni non mancano. Da un certo punto di vista, l'alieno potrebbe anche essere considerato una figura tipica della sua narrativa. Usualmente gelatinoso e informe, quasi sempre telepatico o dotato di qualche altro potere paranormale (→ poteri psi), raramente malvagio anche quando è un invasore, abita l'universo dickiano senza disturbarlo troppo, accontentandosi di svolgere il suo ruolo narrativo senza interferire più di tanto né nei rapporti fra i personaggi umani né nelle strutture profonde della narrazione. Questo, almeno, per quanto riguarda gli alieni, diciamo così, più "classici".

Una lettura dell'alieno, in fondo, oscilla sempre tra due ipotesi opposte: quella di una proiezione o rappresentazione, metafora neanche tanto nascosta dell'uomo, di quelle componenti dell'"umanità" che per una serie di ragioni (diegetiche, ideologiche, strutturali) non è possibile attribuire in un dato momento all'essere umano – ma che, sappiamo, prima o poi rientreranno nella nostra autorappresentazione; e quella di una testimonianza delle ragioni e delle logiche decisamente non umane (divine, bestiali, cosmiche o quello che si voglia), che appaiono radicalmente estranee alla nostra esperienza. In quale categoria cadono gli alieni di Dick?

La gran parte di essi, sembrerebbe, nella prima. Sgombriamo però subito il campo da due esempi decisamente atipici. Il primo è rappresentato dalla coppia delle specie in → guerra nella galassia in → *Illusione di potere*, l'ilistariani e reeg. Umanoidi i primi (anzi, inequivocabilmente umani, visto che sono i nostri progenitori), buffi e giganteschi formiconi i secondi. Con inversione non infrequente nella → fantascienza, i "buoni" sono i secondi, mentre i primi appaiono in tutto e per tutto una variante dei nazisti (→ nazismo/Germania) e, in fondo, non sono veri alieni. Commenta Mackey: "Le apparenze ingannano: l'alieno incarna il divino, mentre l'umano è un travestimento del diabolico" (Mackey 1988, p. 67). Il secondo esempio sono i ganimediani di → *L'ora dei grandi vermi*, unico romanzo in cui Dick mette in scena una guerra

di invasione aliena con tutti i crismi. I vermi di Ganimede sono divertenti, buffi, militaristi quanto basta, anche (contraddittoriamente) iperbuddisti, ma hanno il torto di stare dentro il romanzo probabilmente più squinternato fra quelli scritti da Dick. Sono troppo alieni, senza remissione e senza possibilità di significare davvero qualcosa per noi.

Gli altri alieni di Dick sembrano avere tutti qualcosa da dirci. Vengono quasi sempre da Ganimede, ma non sono arroganti e narrativamente inconcludenti come i vermi invasori. A volte rappresentano semplici funzioni vitali che l'uomo usa in funzione di tecnologie, come il sistema di registrazione Ampek F-a2 adoperato da Nat Flieger in → *I simulacri*. Altre volte funzionano da parafulmine per le pulsioni razziste dell'umanità, come le grandi e pacifiche amebe di → *E Jones creò il mondo*, che alla fine si rivelano innocue, sì, ma non tanto da non isolare la Terra da ogni contatto con il resto dell'Universo. Oppure abbiamo gli alieni benevoli: i Biltong che ricostruiscono gli oggetti umani dopo una catastrofe → postatomica in → *Diffidate dalle imitazioni*; o l'enorme alieno salvatore che avvolge e protegge l'astronave di Thors Provoni che torna sulla Terra in → *I nostri amici di Frolix 8*. Poi ci sono quelli più ambigui, ma in fondo anch'essi benigni, come il mucillaginoso, telepate e impiccione Lord Running Clam di → *Follia per sette clan*, che non esita a sacrificare la propria vita per salvare quella di Chuck Ritterdorf. In fondo, anche i vug di → *I giocatori di Titano*, amebe telepate e infide, che su una Terra sterilizzata dalla catastrofe hanno introdotto il → gioco del Bluff (e barano alla grande), svolgono una funzione positiva. Come ha osservato un critico, "il problema dell'alieno, qui come in generale nella fantascienza, è che esso rappresenta una parte del potenziale umano che viene rifiutato o non realizzato. Il tono leggero, da commedia, serve a rendere accettabile il confronto con la terribile alterità dei vug, la cui forma suggerisce una specie di energia vitale primitiva, protoplasmatica. I vug negano all'umanità il dono della vita perché, in un certo senso, sono gli umani che rifiutano di riconoscere che in fondo gli alieni sono loro stessi" (Mackey 1988, p. 64).

In tutti questi casi è quasi del tutto assente uno dei *topoi* dell'alieno nella fantascienza: la difficoltà di comunicazione. Alien e umani comunicano benissimo in Dick, se non altro attraverso la telepateia. Comunicano talmente bene che a volte si scambiano totalmente i ruoli: o l'alieno invade l'umano facendosi mangiare (→ *Ora tocca al wub*); o la forma umana e quella aliena si invertono periodicamente con conseguenze comiche e paradossali (→ *Oh, essere un Blobel!*); o si scopre che l'essere biologicamente alieno è il vero "umano" perché sensibile e attento al-

l'altro, mentre l'umano è freddo e distaccato, e perciò disumano (→ *Umano è*). Sin qui, comunque, per quanta ingegnosità ci metta Phil Dick, siamo sempre all'interno di un quadro abbastanza tradizionale per la fantascienza: l'"energia vitale, protoplasmatica" degli alieni è abbastanza agevolmente assorbita nel meccanismo narrativo. Ma c'è un percorso diverso nella narrativa di Dick, che comincia a portare esplicitamente l'alieno sul terreno del sacro, facendone quindi una figura molto meno gestibile e consolante di quanto non sia stata quella degli esempi visti sinora.

Il percorso inizia con → *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*. La maschera con cui Eldritch si presenta al suo ritorno sulla Terra, le tre stimmate dell'artificialità che saranno il marchio della sua presenza nei mondi che crea vorticosamente (→ realtà/illusione), è il risultato del suo incontro con gli alieni di Proxima. Eldritch è quindi probabilmente un ibrido tra umano e alieno che, attraverso l'invasione e il potenziamento del regno della → merce, si mette direttamente ed esplicitamente in concorrenza con → Dio. È il primo segnale di una congiunzione fra alienità e divinità che si sviluppa, due anni più tardi (nel 1966), con → *La fede dei nostri padri* e → *Nick e il Glimmung*. Il racconto scritto per l'antologia *Dangerous Visions* è una delle opere più cupe e angosciose di Dick. La creatura aliena che si nasconde dietro le fattezze dell'Assoluto Benefattore del Popolo è un essere che

prosciugava la vita dalle persone che lo circondavano; divorava le persone che erano lì radunate, si spostava e divorava ancora e ancora, con insaziabile appetito. Odiava: Chien poteva sentire quell'odio. Provava disgusto: sentiva il disgusto di quell'essere verso i presenti. Anch'egli si sentiva disgustato. All'improvviso lui, e chiunque altro nella villa, erano diventati come rottami di metallo, e quella creatura godeva nel vedere quelle carcasse contorte [...]. È una cosa maledetta che uccide e ferisce. [...]

So chi sei, pensò Tung Chien. Tu, il capo supremo della struttura mondiale del Partito. Tu, che distruggi qualsiasi oggetto tocchi [...]. Tu vai ovunque, in qualsiasi momento, e divori ogni cosa; tu crei la vita, poi la distruggi. E tutto questo ti diverte.

Tu sei Dio. Pensò.

(*La fede dei nostri padri*)

L'incontro con questo Dio che è "contemporaneamente male e bene", il Dio di Scoto Eriugena citato da Dick nella postfazione, che "non è, perché trascende l'essere", significa la morte (→ vita/morte). E Tung Chien è destinato a morire.



Meno orripilante e distruttivo ma altrettanto malvagio appare il Glimmung nel romanzo omonimo del 1966 (pubblicato postumo), che contiene tra l'altro una spassosa galleria di alieni dickiani vecchi e nuovi. Questo gigantesco e amorfo alieno che abita il Pianeta del Contadino combatte contro tutte le altre creature del pianeta e sembra avere poteri semidivini. Ma l'ambiguo finale suggerisce che il Glimmung, forse, non sia poi totalmente malvagio. Quando infatti esso torna, l'anno dopo, in → *Guaritore galattico*, è una figura molto più complessa. Come in *Nick e il Glimmung* ha enormi poteri di manipolazione, teletrasporto e via esagerando: ma qui appare più come un difensore della vita, un risanatore dell'essere che però a sua volta ha bisogno di essere risanato – e per questo convoca il restauratore di vasi Joe Fernwright (→ artigianato). Così dialogano due alieni nel romanzo: “Spiegò il bivalve a Joe: ‘L'uomo faustiano, sempre teso verso l'alto, mai soddisfatto. Glimmung è come Faust, sotto certi aspetti, e diverso per altri’. Agitando le antenne, lo pseudo-aracnide osservò: ‘Glimmung assomiglia a Faust sotto *tutti* gli aspetti. Al Faust di Goethe, per lo meno’.” (*Guaritore galattico*, cap. 9). Un po' Faust, un po' Dio, o forse arconte gnostico (→ religione). Ci stiamo trasferendo in un'altra dimensione.

E in questa dimensione restiamo con gli alieni a tre occhi (Sibille o che altro siano) che parlano a Phil Dick, Nicholas Brady e Horselover Fat in → *Radio libera Albemuth* e in → *VALIS*. Alla fine della sua carriera, Dick aveva finalmente trovato cosa fossero davvero per lui gli alieni.

## **amnesia/anamnesi**

Ted Barton non riconosce Millgate, che non corrisponde più ai suoi ricordi. Ma dopo avere incontrato il vecchio ubriacone Will Christopher, riuscirà a ricostruire la cittadina e a riportarla a prima del “cambiamento” con la sola forza della memoria. → *La città sostituita* è stato scritto nel 1953: come si vede, il tema della memoria e dell'oblio (un tema che attraversa tutta l'opera di Dick) compare molto presto nella produzione dell'autore, e sin dall'inizio è strettamente intrecciato con la questione della realtà (→ realtà/illusione). Due racconti degli stessi anni (→ *Previdenza* del 1952 e → *Impostore* del 1953) fissano un'altra articolazione del tema che avrà anch'essa grande importanza nelle opere successive: la questione della manipolabilità del ricordo, nelle due opposte modalità della cancellazione (*Previdenza*) o dell'aggiunta (il falso ricordo in *Impostore*). Queste tre opere, prese insieme, segnano già una prima versione del meccanismo esperienza-modificazione del ricordo-ricostituzione, che si fisserà ben presto nel binomio amnesia/anamnesi.

Prima dei romanzi religiosi della fine degli anni Settanta, l'opera in cui questa struttura è più manifesta è senza dubbio → *Tempo fuor di se-sto*. Ragle Gumm non è un → androide, quindi il problema, con lui, non è tanto quello di installargli da zero falsi ricordi, quanto quello di privarlo della memoria della sua vita da adulto e riportarlo al mondo della sua infanzia, come se lui non si fosse mai mosso dal luogo in cui era nato. Paradossalmente, la falsità di Old Town (→ città) dipende dall'estrema fedeltà all'atmosfera dei luoghi conosciuti da Ragle quando era piccolo; paradossalmente, l'amnesia di Ragle dipende dalla fedeltà ai suoi ricordi d'infanzia. Ma allora, come giungere all'anamnesi? Il problema è lo stesso che ha Jennings in *Previdenza*. Ma la situazione di Jennings è differente: lui sa in anticipo che gli verrà tolta la memoria – non solo: viaggiando nel tempo, sa già quello che potrà fare, uscito dalla Rethrik, senza ricordare quello che ha fatto. E quindi si preconstituisce, prima dell'amnesia, l'insieme di oggetti che non solo gli permetteranno di cavarsela, ma che potranno guidarlo nell'anamnesi. Ragle Gumm non può fare niente di simile, perché non ha alcuna coscienza della sua amnesia, né presente né futura. Perciò questa volta ci dev'essere un intervento esterno, qualcuno che dissemini sulla sua strada gli indizi che possano innescare il processo di recupero della memoria: e infatti sono i ribelli lunatici infiltrati a Old Town che si preoccupano di fargli trovare i bigliettini, l'elenco telefonico eccetera, cioè gli equivalenti dei sette oggetti magici di Jennings.

In qualche modo, come è chiaro, una narrativa incentrata sul meccanismo amnesia/anamnesi si basa su due presupposti: 1) che ci sia una realtà autentica che è oggetto del ricordo, e che possa essere raggiunta con l'anamnesi, e una o più realtà contraffatte, fasulle, create dalla o per l'amnesia; 2) che ci sia un soggetto in grado (da solo o con l'aiuto di agenti esterni) di innescare l'anamnesi e stabilire qual è la realtà autentica e quale quella simulata. In altre parole, occorrono un'ontologia "oggettivistica", che postuli, sotto il velo di Maya, una realtà stabile e "vera", e un'epistemologia altrettanto stabile, che presupponga nell'uomo strumenti atti a fargli raggiungere quella realtà. Ma all'inizio degli anni Sessanta entrambe queste premesse, per Dick, cominciano a vacillare. Per primo → *L'uomo nell'alto castello*, e poi → *Le tre stimmate*, → *Ubik*, → *Labirinto di morte* insinuano il dubbio che la struttura della realtà non sia così solida, che sia mutevole e soggetta a trasformazioni radicali, e che il soggetto non sia più in grado di stabilire una scala di autenticità fra le varie realtà che di volta in volta gli si presentano. E così negli anni Sessanta il dispositivo amnesia/anamnesi viene largamente abbandonato, e nei rari casi in cui si presenta ancora lo fa in una varian-

te piuttosto schematica e artificiosa (come in → *Memoria totale*, il cui finale, introducendo l'invasione aliena e le fantasie infantili di onnipotenza, getta una luce di artificiosità anche sulla prima parte, che pareva promettere meglio). Il tema del ricordo si presenta ancora, ma in forme più spurie: i falsi ricordi degli androidi, per esempio, in → *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* sono appena accennati; la tematica della città ricostruita è declinata in → *Illusione di potere* in una versione di carezzevole nostalgia; e in → *Scorrete lacrime, disse il poliziotto* “i giorni bui che [Jason Taverner] scacciava sempre dalla memoria come meglio poteva” (cap. 2) non sono al centro del meccanismo narrativo, ma solo un elemento esplicativo secondario.

La riconquista di un passato dimenticato, di un'origine misteriosa dell'uomo, di una dimensione nascosta della realtà, emergono quando, alla metà degli anni Settanta (e fondamentalmente dopo il → “2-3-74”), Dick decide di resistere al relativismo ontologico che l'aveva caratterizzato sino ad allora per tentare qualche risposta al problema della realtà. Platone, che naturalmente era stato un riferimento ispiratore del meccanismo amnesia/anamnesi (il “conoscere è ricordare” del *Menone*) si allea con lo gnosticismo (→ Dio; religione), e l'anamnesi platonica (e quella clinica) con quella cristiana:

Anamnesi, la chiamavano: la reminiscenza, l'eliminazione del blocco che impedisce di ricordare. Tutti abbiamo questo blocco. Esiste anche un'anamnesi cristiana: pensa a Cristo, all'ultima cena e alla crocifissione. Nell'anamnesi cristiana quegli eventi sono come un ricordo vero e proprio. È il sacro miracolo interiore dell'adorazione cristiana, il prodotto del pane e del vino. “Fate questo in memoria di me”: tu lo fai, e tutto a un tratto ti ricordi di Gesù. Come se lo avessi sempre conosciuto ma te ne fossi dimenticato. Sono il pane e il vino: la loro condivisione lo riporta a te.

(→ *Radio libera Albemuth*, cap. 14)

La transustanziazione nell'eucarestia era già stata oggetto di dibattito fra i coloni di Marte in *Le tre stimmate* (→ droga; gioco): ma allora il tema dell'anamnesi non era stato sollevato. Il tema gnostico dell'uomo che viene portato a ricordare la sua origine divina (quella scintilla di divinità che gli è stata trasmessa dal Dio inferiore che l'ha creato) si tinge fortemente per Dick di autobiografismo. Più ancora che in → *Valis*, è in → *Radio libera Albemuth* che l'essere misterioso che si è messo in contatto con lui assume una diretta funzione paterna nei confronti di Phil, lo porta a ricordare, lo guida, gli promette che non lo abbandonerà più.

È il modo che Dick adotta non solo per dare una spiegazione “razionale” alla sua esperienza del “2-3-74”, ma anche per valorizzare appieno l’indubbio valore terapeutico che essa ha avuto per lui: e il padre è colui che guida all’indietro, nel ricordo. Come nel dialogo tra VALIS e Nicholas sopra le *mesas*, dopo l’incidente stradale di quest’ultimo:

Qualcuno mi si avvicinò. Da lontano, oltre le *mesas* aride. Una presenza invisibile, che risplendeva d’amore. Era VALIS. Riconobbi il suo essere, mi era familiare: l’interessamento, la comprensione, il desiderio di aiutare.

[...]

*Sono morto?* chiesi.

Nessuna risposta.

*Alla fine comunque verrò qui*, aggiunsi. *Lo so. Riconosco questo posto, ci sono già stato prima.*

*Tu sei nato qui. E ci sei tornato.*

*Questa è la mia terra natia*, dissi.

*Io sono tuo padre*, disse VALIS.

*Dove sei?*

*Sopra le stelle*, rispose.

*Sono venuto da sopra le stelle?*

*Sì. Molte volte.*

[...]

*Allora sono collegato*, dissi. *Per sempre.*

*Tu hai ricordato. Tu sai. Non puoi più dimenticare. Fatti coraggio.*

*Grazie*, dissi.

(*Radio libera Albemuth*, cap. 23).

Facendo sua la formula orfica “figlio della Terra e del cielo stellato”, Phil si avvia a una guarigione non certo definitiva, ma a lungo attesa. E in → *Divina invasione* è addirittura Dio, il Dio dell’Antico Testamento, che torna sulla Terra in forma di fanciullo (Emmanuel), ma, avendo dimenticato la sua natura, deve ricordarla a poco a poco – e poi anche superarla, con l’aiuto della sua parte femminile, separata da lui e incarnata in una bambina (Zina).

Per quanto possa sconcertarci questo scarto di Dick, verso la fine della sua vita, verso una dimensione trascendente e forse ingenuamente new age, non dobbiamo dimenticare che proprio in *Radio libera Albemuth* e in *VALIS* egli utilizza nuovamente il dispositivo amnesia/anamnesi in direzione della → storia, come aveva fatto in *Tempo fuor di sesto*. Lì l’anamnesi di Ragle Gumm prometteva anche di rimettere in moto una dinamica fra terrestri e lunari che la sua prigionia dorata sembrava

avere bloccato. Nei due romanzi “gemelli” su VALIS l’anamnesi porta invece alla scoperta paradossale che il → tempo si è fermato al 70 d.C. Ma anche questa affermazione, che apparentemente rinchiude la storia in una dimensione escatologica soffocante, rimette in moto una lotta tra l’Impero e i suoi oppositori che Dick vedeva, paranoicamente (→ follia 2), esemplificata nella coincidenza, nell’anno 1974, fra la caduta del tiranno (Nixon) e la sua personale esperienza di contatto con Dio. Se sviluppiamo le intuizioni con cui si chiude il saggio di Durham sulla “teologia del tardo capitalismo” (Durham 1988) discusso in questo libro alle voci → religione e → arte, potremmo concludere che l’attenzione ai “sopravvissuti vestiti di grigio” (*Radio libera Albemuth*, cap. 17) che si agitano nella Prigione di Ferro Nera avvicina molto Dick alla tematica della “rammemorazione” (*Eingedenken*) con cui Walter Benjamin voleva riscattare la “memoria dei senza nome”, ridando loro quella visibilità di cui i “vincitori della storia” li privavano nelle ricostruzioni della storia ufficiale (cfr. N. Pethes, *Walter Benjamin*, in Pethes e Ruchatz 2001, pp. 56-58). “Un’organizzazione di cristiani, non di cristiani normali, di quelli che andavano in chiesa ogni domenica e pregavano, ma cristiani segreti dei tempi antichi, che indossavano tuniche grigie, aveva dato inizio a un assalto alla prigione, e con successo.” (*VALIS*, cap. 4) Quando ricordare vuol dire anche sperare.

## **androidi**

In → *I simulacri* gli androidi sono esseri perfettamente controllabili, e non sfidano il sistema che li ha generati. Stanno al loro posto, e fanno quello per cui sono stati progettati, tanto i modelli der Alte (il presidente degli Usea) fabbricati dalla potente azienda tedesca Karp und Sohne, quanto i più modesti androidi destinati ad accompagnare i coloni umani su Marte, i famnexdo (“family of the next door”, la famiglia della porta accanto, quindi “fampoac” in italiano) fabbricati da Maury Frauenzimmer. Il presidente fa ampollosi discorsi, i famnexdo offrono comprensione e partecipazione ai coloni umani (oltre che, naturalmente, aiuto produttivo; → psichiatria). Niente di più: e infatti (stranamente per un romanzo che si intitola *I simulacri*) gli androidi quasi non compaiono nel libro, se si eccettuano un breve discorso di Kalbfleish (il presidente in carica), un paio di scene di dialogo tra Maury e una famiglia di famnexdo, e l’esilarante simulacro del papoola (→ poteri psi), che però androide, strettamente parlando, non è. In *I simulacri* gli androidi sono lo sfondo, e quelli che stanno in primo piano ci stanno perché nessuno sa che sono androidi.

Anche i Nexus-6 sono stati costruiti per l'emigrazione nelle colonie extraterrestri, ma non sanno stare al proprio posto. Perlomeno non tutti. Qualcuno si ribella, non sopporta di lavorare come uno schiavo, di avere solo quattro anni di vita, di dover sottostare a una specie (quella umana) che li ha costruiti, ma li ha costruiti più intelligenti, pronti e reattivi della media degli esseri umani. Quindi tornano sulla Terra e fanno di tutto per farsi dimenticare come androidi, si mimetizzano fra gli umani, fanno le cantanti liriche o gli addetti alla nettezza urbana, o addirittura i cacciatori di androidi. Finché un cacciatore autentico, come Rick Deckard, non li "ritira". In → *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* gli androidi sono protagonisti, perché tutti sono tendenzialmente androidi ma nessuno sa di esserlo, perché gli umani vogliono gli animali veri ma più come status symbol che per vero amore, e il test Voigt-Kampff è una truffa.

Androide come strumento e androide come soggetto. Fra questi due poli ha sempre oscillato la posizione di Dick verso l'uomo artificiale: un tema cruciale dell'immaginario di tutta la modernità, e in particolare della → fantascienza, che Phil ha saputo investire di nuovi e laceranti significati. Quando Dick comincia a scrivere, il paradigma che potremmo chiamare "fordista" del robot è già stato stabilito nella fantascienza degli anni Trenta e Quaranta da autori come Eando Binder, Lester del Rey e soprattutto Isaac Asimov (con le famose "tre leggi della robotica"). Negli stessi anni in cui Dick comincia a scrivere, Asimov pubblica *Abissi d'acciaio* (1954), in cui è chiaramente posto il problema della distinzione e del conflitto tra uomo e "robot umanoide" (Dick userà indifferentemente questo termine oltre a "simulacro" e "androide"; *Blade Runner* ha complicato le cose introducendo un quarto termine, "replicante"). Dick si impadronisce di questo conflitto uomo/androide e lo riformula, complicandolo in un modo che prendendo a prestito un termine dall'economia potremmo chiamare "postfordista", come cercheremo di spiegare.

Una rapida rassegna dei principali androidi (o robot umanoidi) nella narrativa di Dick deve partire dal Keith Pellig di → *Lotteria dello spazio* e dallo Spence Olham di → *Impostore*, e quindi dai primissimi scritti della sua carriera letteraria. Pellig porta ben visibili, inscritte nel suo corpo, le stimmate della diversità dall'umano: "Aveva un aspetto pulito, quasi asettico. Non aveva odore, né colore o sapore. Era uno zero. [...] Non aveva vita né forza" (*Lotteria dello spazio*, cap. 6). "Golem assassino", come lo definì Damon Knight (è lo strumento di cui Verrick vuole servirsi per assassinare Cartwright), è un corpo senza vita, che per fun-

zionare ha bisogno di essere “animato” da un essere umano che lo dirige da lontano come in una telepresenza (un dispositivo del genere tornerà in → *Follia per sette clan*). È un tentativo che Dick non ripeterà più, perché poco adatto a veicolare le problematiche che gli interessano. Spence Olham, al contrario, pur nel breve spazio di un racconto, contiene già in embrione tutta la tematica della figura dell’androide come si svilupperà nei romanzi della maturità: la questione dell’identità, quella dei falsi ricordi (→ amnesia/anamnesi), il carattere distruttivo dell’autocoscienza.

Dopo questo inizio, sono numerosi i romanzi in cui compaiono robot o androidi: → *Illusione di potere*, *Follia per sette clan*, → *L’ora dei grandi vermi*. Gli “effetti Rushmore” (→ tecnica), che compaiono in → *I giocatori di Titano* e vari altri romanzi, sono una specie di grado zero dell’androide – capacità linguistica e relazionale incorporata negli oggetti – ma proprio per questo (perché il manufatto è riconoscibile come tale) non sono in grado di porre gli stessi radicali problemi che pone l’androide. Fra i robot/androidi “non protagonisti” i più notevoli sembrano gli Insegnanti Meccanici di → *Noi marziani*, che replicano famosi personaggi della storia e della cultura (da Immanuel Kant a Thomas Edison) o personaggi stereotipati (il Bidello Iracondo, il Babbo Benevolo, un tipo di macchina che “dava una convincente illusione di essere viva e adattabile” e però aveva “la capacità di trattare ciascun bambino individualmente”). Jack Bohlen, chiamato a ripararne uno, gli fa una sfuriata contro la scuola e la sua funzione livellatrice, ma Dick è costretto comunque a osservare: “Gli Insegnanti Meccanici dimostravano un fatto che Jack Bohlen sapeva bene: c’era una profondità sorprendente nel mondo cosiddetto ‘artificiale’.” (cap. 5).

I testi narrativi principali del Dick maturo che sviluppano la tematica degli androidi sono i romanzi *I simulacri* (con i limiti che abbiamo detto), *Ma gli androidi*, → *L’androide Abramo Lincoln* e il racconto → *La formica elettrica*. Dei primi due abbiamo già detto all’inizio. *L’androide Abramo Lincoln* è un testo molto complesso (e in genere sottovalutato dalla critica). Qui una delle funzioni dell’androide, chiamato “simulacro”, sembra essere quella di fare da pietra di paragone con la schizofrenica Pris (→ donne; follia 1). In effetti Louis, innamorato di Pris, parlando dell’androide Lincoln afferma: “Dinanzi al simulacro non percepivo l’alienità, la diversità, che invece avevo colto in Pris” (cap. 14). C’è quindi un ironico rovesciamento di ruoli: gli androidi (Stanton e Lincoln), che dovrebbero essere i simboli della freddezza e della disumanità, si dimostrano più partecipi e in qualche misura “umani” della

fredda e distruttiva Pris, o del *tycoon* Barrows (→ capitale/lavoro; “era come se la parte cerebrale di Barrows, la cupola rasata del suo cranio, fosse stata tagliata via di netto e poi abilmente sostituita con qualche servosistema o qualche circuito a retroazione zeppo di solenoidi e relais, il tutto comandato a distanza”; cap. 3). Non solo: qui per la prima volta Dick suggerisce che l’androide possa essere considerato anch’esso una forma di vita, e ce ne narra la nascita (è di Lincoln che si tratta):

Al di là di ogni possibile dubbio, stavamo osservando la nascita di una creatura vivente. Adesso aveva cominciato ad accorgersi della nostra presenza; i suoi occhi, neri come l’inchiostro, si spostarono in su e in giù, a destra e a sinistra, inglobandoci tutti quanti, una carrellata dei presenti. [...] Come se fosse ancora in sospensione; in attesa, con una cautela talmente infinita da farmi intuire la spaventosa paura che provava, una paura così grande da non poter essere definita neppure un’emozione. Era paura come condizione esistenziale assoluta: la base stessa della sua vita.

(*L’androide Abramo Lincoln*, cap. 7)

Si tratta forse della stessa paura che spingerà i Nexus-6 a ribellarsi e tornare sulla Terra nell’illusorio tentativo di sottrarsi al loro destino di androidi. *La formica elettrica* riprende invece, in modo più complesso, il tema di *Impostore*, cioè dell’androide che si scopre tale dopo avere creduto di essere umano. Ma mentre nel racconto più antico Olham si limitava a esplodere, in questo Garson Poole esplora le proprie potenzialità come “creatore di realtà” per mettere alla prova la teoria di Berkeley, *esse est percipi* (“esistere è essere percepito”). Forse, quando Poole perfora e taglia il nastro all’interno del suo corpo elettrico, la realtà cambia solo per lui, o forse no. Non lo sapremo mai.

*La formica elettrica* chiarisce comunque un punto fondamentale: attraverso la figura dell’androide si realizza la connessione tra antropologia e ontologia dickiane, cioè fra le due domande fondamentali che, per esplicita dichiarazione dell’autore, stanno alla base della sua narrativa: “che cosa è reale?” e “che cosa è umano?” (→ realtà/illusione). È Dick stesso a stabilire tale connessione: “Realtà false genereranno esseri umani falsi. Oppure falsi esseri umani produrranno false realtà e le venderanno ad altri esseri umani, trasformandoli, infine, in contraffazioni di se stessi” (Dick 1978, p. 304). L’enunciazione del problema è chiara. Le condizioni per una risposta lo sono meno. Quali criteri abbiamo per decidere se una realtà è falsa oppure no? Se un essere è autenticamente umano oppure no? Il test Voigt-Kampff di *Ma gli androidi*, come ricono-



sce anche Deckard dopo avervi sottoposto Rachel (cap. 5), non è completamente affidabile: rischia di classificare come androide un umano “con doti empatiche sottosviluppate”. Neanche il personale test Voigt-Kampff di Dick è completamente affidabile, tanto è vero che egli (come abbiamo visto) oscilla in continuazione tra una concezione dell’androide come essere totalmente meccanico ed eterodeterminato e una che lo vede come un soggetto potenzialmente umano, o affine all’umano:

Nell’universo esistono cose gelide e crudeli, a cui io ho dato il nome di “macchine”. Il loro comportamento mi spaventa, soprattutto quando imita così bene quello umano da produrre in me la sgradevole sensazione che stiano cercando di farsi passare per umane, pur non essendolo. In questo caso le chiamo “androidi”. Per “androide” non intendo il risultato di un onesto tentativo di ricreare in laboratorio un essere umano [...]. Mi riferisco invece a una cosa prodotta per ingannarci in modo crudele, spacciandosi con successo per una nostra simile.  
(Dick 1976, p. 251)

Diventare quello che io chiamo – in mancanza di un termine più appropriato – un androide, significa acconsentire a trasformarsi in un mezzo, oppure essere oppressi, manipolati e ridotti a un mezzo, inconsapevolmente o contro la propria volontà: il risultato non cambia.  
(Dick 1972, p. 232)

Forse, siamo noi umani – teneri e buoni d’aspetto, con i nostri occhi penserosi – le vere macchine. E quelle costruzioni oggettuali, gli oggetti naturali che ci circondano – in particolare, i macchinari elettronici da noi costruiti, i trasmettitori e le stazioni di ritrasmissione a microonde, i satelliti – potrebbero essere il travestimento di realtà viventi, nella misura in cui possono far parte più pienamente e in modo a noi oscuro della Mente ultima.  
(Dick 1976, p. 268)

Ma proprio questa oscillazione, che tiene conto dell’androide che c’è nell’umano e dell’umano che c’è nell’androide, rende così affascinante e produttivo il discorso di Dick sul rapporto uomo/macchina ben più dell’atteggiamento nostalgico verso passate totalità o integrità umane, che a volte gli viene attribuito ma che Dick non ha mai avuto. Ogni lettura tendenzialmente “umanistica” di Dick lo tradisce perché esclude quella fertile ambiguità che gli ha consentito di vedere e di restituirci un processo di trasformazione che ai suoi tempi era ancora embrionale e di difficile lettura. “In sostanza gli androidi sono la prefigurazione di ciò

che l'uomo-macchina è destinato a diventare e che, nella sua essenza e nel suo intimo, è già. L'androide è in effetti il modello ideale dell'uomo tecnologico, la meta del suo processo evolutivo entro l'orizzonte della tecnoeconomia: l'androide è un Oltreuomo." (Concato 1996, p. 235). È un'affermazione condivisibile, se non la leggiamo nel senso della nostalgia per ciò che l'uomo era prima della "tecnicizzazione" del mondo. Dick coglie i processi che avvicinano l'uomo alla macchina (e la macchina all'uomo) in una ipertrofia della → merce, in una mercificazione dell'immaginario (le discussioni sull'utilizzo dei simulacri fra Barrows, Louis e Maury in *L'androide Abramo Lincoln* sono significative al riguardo). Insomma, Dick intuisce che è in corso una trasformazione di grandi proporzioni nella società capitalista e vede, senza saperlo, i germi del postfordismo che stanno maturando nel fordismo (su questa base abbiamo parlato prima di "androide postfordista").

Naturalmente Dick, per quanto non marxista, è un critico del capitalismo (→ capitale/lavoro). Ma la sua critica non presuppone una visione "umanistica", nel senso di una stabile definizione del soggetto umano: "nella narrativa [di Dick] gli androidi sono costantemente associati a un'instabilità dei confini tra il sé e il mondo" (Hayles 1999, p. 160). Opportunamente Katherine Hayles collega le preoccupazioni di Dick a quelle che già Wiener, nel suo *Cybernetics* (1948) aveva espresso sull'integrità del soggetto – e noi sappiamo che l'interesse di Dick per la tematica dell'uomo artificiale è certamente collegata alle sue letture sulla cibernetica (→ scienza). "Quando i confini tra i sistemi sono definiti da flussi d'informazione e da anelli di retroazione piuttosto che da superfici epidermiche, il soggetto diventa un sistema che va costantemente disassemblato e riassemblato, piuttosto che un'entità organica di cui si dia per scontata l'integrità." (*ibid.*) Ma Hayles va più in là, e propone un confronto fra l'opera di Dick e l'impostazione cibernetica "di seconda generazione" di Maturana e Varela, che Dick quasi certamente non conosceva, ma con la quale Hayles stabilisce interessanti somiglianze. L'ipotesi della "autopoiesi" di Maturana ribalta le concezioni della cibernetica di Wiener: "Invece di trattare il sistema come una scatola nera e concentrare l'attenzione sugli anelli di retroazione fra il sistema e l'ambiente, egli considerava l'ambiente come una scatola nera e si concentrava sui processi di riflessione che consentono al sistema di costituirsi in quanto tale. [Maturana] ha sviluppato le implicazioni politiche della teoria dell'autopoiesi suggerendo che le lotte di potere prendono spesso la forma di un sistema autopoietico che forza un altro sistema a diventare alloprietico, cosicché il sistema più debole sia costretto a servi-

re gli obiettivi di quello più forte, invece di perseguire la propria unità come sistema” (*ibid.*).

Il confronto suggerito dalla Hayles tra l'impostazione di Maturana e l'opera di Dick consiste in una nuova centralità dei rapporti tra interno ed esterno, che non sono dati più o meno stabilmente una volta per tutte, ma sono oggetto di negoziazione e di conflitto fra i sistemi: “La lotta per raggiungere una condizione autopoietica può essere interpretata come una disputa sui confini in cui una parte reclama la posizione privilegiata ‘esterna’ di un’entità che definisce i propri obiettivi, mentre costringe la parte opposta ad assumere la posizione ‘interna’ di una componente alloprietica incorporata in un sistema più vasto. Lavorando su linee di pensiero apparentemente indipendenti, Dick comprese che nel tardo ventesimo secolo il modo in cui vengono definiti i confini sarebbe diventata una questione centrale nel decidere ciò che deve essere considerato ‘vivo’” (ivi, p. 161).

La figura dell'androide (o dell’“androide schizoide”, come propone di chiamarlo Hayles) è dunque una figura chiave nella crisi del soggetto e dei suoi rapporti con la realtà come si è concretamente delineata nell'ultima parte del ventesimo secolo, costantemente impegnata a ridefinire i confini tra interno ed esterno, tra vivente e meccanico, tra naturale e artificiale. Una figura che è stata centrale nella narrativa e nella riflessione di Dick fino a che egli non decise di trasferire gran parte delle problematiche che lo avevano sempre travagliato all'ombra più impegnativa (ma non per questo più risolutiva) di → Dio.

## **archetipi → psicoanalisi**

## **armi → guerra; tecnica**

## **arte**

Anche se non sapessimo nulla della sua vita, l'amore di Dick per la letteratura, per la musica e per la filosofia apparirebbe chiaro dall'imponente numero di citazioni e richiami a poeti, romanzieri, musicisti e filosofi che troviamo nei suoi libri (molto più nei romanzi di → fantascienza che in quelli mainstream). Non si può dire lo stesso per le arti visive, che fanno poche (anche se significative) comparse nella sua opera. Eppure verso i dodici-tredici anni Phil Dick aveva dimostrato grande passione per il disegno e l'arte in genere. Il padre Edgar, quando negli anni Cinquanta Phil cominciò a fare lo scrittore, si meravigliò che non fosse invece diventato un artista (Sutin 1990, p. 53).

Quando parla di arte, quasi sempre Dick si riferisce alla → musica, o ha in mente la musica. Quando Timothy Archer e Angel discutono dell'arte e Tim esprime una concezione che, a dispetto della citazione di Schopenhauer, è ancora intrisa di romanticismo (è molto probabile che possiamo attribuirgli allo stesso Dick, è di musica che parlano, e dell'amato Beethoven:

Tim disse: "Beethoven è stato il maggiore genio, il più grande artista creativo che il mondo abbia mai avuto. Ha trasformato il concetto che l'uomo ha di sé".

"Sì. I prigionieri del *Fidelio*, quando rivedono la luce... È uno dei momenti più belli di tutta la musica."

"Va oltre la bellezza" disse Tim. "Esprime la comprensione della natura stessa della libertà. Com'è possibile che una musica puramente astratta, per esempio i suoi ultimi quartetti, riesca senza parole a cambiare gli esseri umani nei termini della percezione di se stessi, nei termini della loro natura ontologica? Schopenhauer riteneva che l'arte, in particolare la musica, avesse... abbia il potere di costringere la volontà, la volontà irrazionale, a ripiegarsi su se stessa e smettere di combattere. La considerava un'esperienza religiosa, anche se momentanea. In qualche modo, l'arte, specialmente la musica, ha il potere di trasformare l'uomo da cosa irrazionale a entità razionale non più guidata da impulsi biologici, impulsi per definizione impossibili da soddisfare."

(*La trasmigrazione di Timothy Archer*, cap. 8)

Gli artisti visivi non compaiono spesso nei racconti e nei romanzi di Dick. Fa eccezione il Tibor McMasters di → *Deus Irae*, la cui professione di pittore è però praticamente dimenticata nel corso del libro, tutto centrato sul suo pellegrinaggio e sui temi della → religione. Solo alla fine ci viene detto che il suo affresco "fu posto sullo stesso piano delle opere dei grandi maestri del Rinascimento italiano". E in → *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, nel capitolo 12, Deckard e Phil Resch "ritirano" Luba Luft a una mostra di quadri di Munch, di cui vengono descritti *L'urlo* e *Pubertà*. Le figure che invece abbondano sono quelle di artigiani e riparatori, ed è all'→ artigianato, più che all'arte, che Dick sembra accordare una dimensione estetica e una funzione analoga a quella della musica – come si vede benissimo negli episodi legati ai gioielli di Frink in → *L'uomo nell'alto castello*.

Proprio nello stesso libro, tuttavia, nel capitolo 3, il nazista dissidente in incognito Baynes ha una breve ma significativa conversazione con il giovane Lotze. Quest'ultimo difende la tradizionale posizione nazista

sull'arte degenerata, e attribuisce all'arte il compito di "favorire la spiritualità dell'uomo a scapito della sua sensualità". Baynes dichiara invece: "Temo di non avere un grande interesse per l'arte moderna [siamo nel 1962, ndr]. Amo i vecchi cubisti e gli astrattisti dell'anteguerra". E poi aggiunge un'osservazione che può suonare strana: "A me piace un'immagine che significhi qualcosa, e che non sia la semplice rappresentazione di un ideale". Dick sembra perciò ribaltare in modo quasi paradossale il tradizionale pregiudizio sull'astrattismo, e considerare la pittura delle avanguardie storiche come "dotata di significato" (il che sarebbe in linea con il suo favore per il modernismo in letteratura, e con il suo amore per Joyce; → genealogie).

Il discorso più intrigante sulle arti visive Dick lo fa, però, quando utilizza le avanguardie storiche per descrivere le macchie di colore dovute all'attività fosfenica che segnaronò la sua esperienza del → "2-3-74". Questa interpretazione metaforica doveva essersi ben radicata in lui durante quell'esperienza, o subito dopo, perché la ripete in ben tre romanzi. In → *Radio libera Albemuth*, gli eventi del "2-3-74" vengono attribuiti a Nicholas Brady, a cui per tutta la notte appaiono migliaia e migliaia di immagini che sembrano quadri di Klee, Chagall e Kandinskij, in numero maggiore di quelli che gli artisti avevano dipinto, tanto che egli a un certo punto crede gli siano state inviate telepaticamente dall'Hermitage di Leningrado, museo che ha una grande collezione di pittori astrattisti (cap. 15). Quando rievoca lo stesso episodio in → *VALIS* attribuendolo a Horselover Fat (cap. 7), Dick ricorda però di avere già utilizzato una descrizione analoga in → *Un oscuro scrutare*, attribuendola questa volta all'inventore della "tuta disindividuante" (*scrambling suit*) S.A. Powers: ed è qui che l'episodio si fa più significativo. In questo contesto gli artisti nominati sono Picasso, Klee e Modigliani, ma l'interesse della situazione sta nel fatto che Powers è un dipendente dei laboratori Bell e fa esperimenti (anche su se stesso) con sostanze disinibenti che intaccano il tessuto neuronale: è all'assunzione di queste sostanze che Powers attribuisce le proprie visioni. Svincolato dal contesto mistico-religioso di *Radio libera Albemuth* e di *VALIS*, l'episodio appare come un'interessante riflessione sulla "banalizzazione" dell'arte a opera del sistema industriale.

Che Dick ne sia cosciente o meno, rivedere Klee e Picasso nella propria mente, o addirittura ricevere o creare nuove immagini nel loro stile, è un'operazione quasi perfettamente duchampiana, perché sposta l'oggetto artistico dal suo luogo deputato (il museo, la galleria) e lo inserisce nella vita quotidiana. Ma questa operazione non viene compiuta da un

gesto cosciente dell'artista o del fruitore, è un effetto secondario (e quasi automatico) di un processo industriale, o di una ricerca legata a un processo industriale. Siamo perciò in una situazione che potremmo caratterizzare come tipicamente postmoderna. Così commenta infatti acutamente il critico Scott Durham: "Una pratica industriale dà luogo a un'esperienza che è codificata come estetica, e che viene vissuta nella chiave di pittori rappresentativi del modernismo, senza però trascendere il contesto pratico che l'ha determinata. L'arte viene così liberata dalla sfera autonoma che un tempo conteneva i suoi impulsi di gioco e di rivolta, e integrata nella vita quotidiana, ben al di là delle aspirazioni dell'avanguardia utopista" (Durham 1988, p. 177). Siamo insomma di fronte a un tipico paradosso postmoderno o postfordista, per cui un'operazione di scardinamento della separazione tra vita e arte, concepita dagli artisti in senso eversivo e rivoluzionario, viene presa in mano dal sistema produttivo – ormai capace di integrare nella propria economia anche l'immaginario – rovesciandone il senso e facendone una più o meno innocua operazione di marketing.

### **artigianato**

Se in Dick non sono frequenti i riferimenti alle arti visive (→ arte), la sua narrativa abbonda, invece, di artigiani: gente che lavora la materia (dal legno, ai metalli, all'argilla), riparatori, intagliatori, *bricoleurs*, vasai – soprattutto vasai (e vasaie), come vedremo. Insomma, non "belle arti" ma "arti applicate" (come si sarebbe detto ancora cinquant'anni fa). È un campo di attività in cui confluiscono abilità tecniche (→ tecnica), e anche artistiche ma, Dick ne è convinto, non capacità scientifiche (→ scienza). Il primo dei tanti artigiani che incontriamo nell'opera di Dick è Thomas Cole, → *L'uomo variabile*. Strappato alla sua epoca (la Prima guerra mondiale) e sbalzato nel futuro, Cole è un ambulante che va in giro a riparare ogni genere di macchine: niente dunque a che vedere con l'arte, sembrerebbe, ma Dick si lascia sfuggire qualche espressione rivelatrice:

Ha delle capacità, un certo tipo di abilità meccanica. *Genio*, forse, per saper fare una cosa del genere. Consideri il periodo dal quale proviene. I primi anni del ventesimo secolo [...]. Furono anni d'incredibile crescita e di grandi scoperte. Edison. Pasteur. Burbank. I fratelli Wright. Invenzioni e macchine di tutti i generi. La gente ci sapeva fare dannatamente, con le macchine. Aveva una specie d'*intuizione*... che noi non abbiamo più. [...] Sa aggiustare tutto, fare tutto. *Non si serve delle cono-*

*scienze, della scienza*, cioè di una serie di nozioni ordinatamente classificate. Non sa nulla. Nella sua testa non esiste alcuna traccia di cultura, di preparazione. Lavora *per intuizione*... Il suo potere è nelle sue mani, non nella sua testa. È una specie di jolly, un factotum. Le sue mani! *Come un pittore, un artista*. Tutto è nelle sue mani...  
(*L'uomo variabile*; corsivi nostri).

Tanto per non lasciare dubbi, il paragone con il pittore torna più volte, nel corso del racconto. Che inventori e *bricoleurs* d'ogni tipo abbiano qualcosa in comune con l'artista è una convinzione che d'ora in poi troveremo costantemente in Dick. Le citazioni potrebbero essere tantissime. In → *L'occhio nel cielo* (cap. 9) Tillingford, parlando a Hamilton dell'"artigianato elettronico" in cui quest'ultimo deve lavorare "per portare l'arte a tutti i membri del genere umano", mette le mani avanti: "Eh, purtroppo non si può parlare di arte pura..." ma aggiunge subito dopo: "sebbene non ne siamo poi molto lontani". In → *I simulacri* Al Miller parla di musica, ma enuncia un principio che vale per ogni tipo di arte: "L'arte si può trovare negli angoli più semplici della vita di tutti i giorni, come in quest'anfora, per esempio" (cap. 9). La differenza tra "riprodurre" e "costruire" che è al centro del racconto → *Diffidate dalle imitazioni* riguarda in effetti la creatività, caratteristica che è tipica tanto dell'arte quanto dell'artigianato.

Il tema è affrontato da Dick non solo dal lato della soggettività (cioè dal punto di vista di chi crea gli oggetti), ma anche da quello dell'oggettività (gli effetti che le creazioni artigianali – o le opere d'arte – hanno su chi ne fruisce). Questa tematica viene trattata più esplicitamente nei romanzi degli anni Settanta, ed è espressa di solito in una categoria di oggetti che in questi romanzi acquistano un rilievo particolare: i vasi. In realtà già in → *Confessioni di un artista di merda* Fay impasta vasi d'argilla, ma lo considera poco più che un passatempo (cap. 10). L'attività di ceramista di Emily Hnatt (ex Mayerson) in → *Le tre stimmate di Palmer Eldritch* è molto più seria, e ha un certo ruolo nello sviluppo del libro. Poi, nella seconda metà degli anni Sessanta, il mestiere del vasaio diventa centrale in → *Guaritore galattico*, il cui titolo originale è proprio *Galactic Pot-Healer*, cioè "riparatore di vasi": Joe Fernwright non crea vasi nuovi, ma "si limita" a rigenerare integralmente quelli rotti; ed è proprio la sua maestria in questo lavoro a meritargli la chiamata del Glimmung (→ alieni) per il progetto che occupa gran parte del libro. La figura del riparatore (cioè di una persona che non crea qualcosa di nuovo, ma rimette a posto in qualche modo il disordine del mondo) compare

altre volte nell'opera di Dick: Jack Isidore in *Confessioni di un artista di merda* e Nick Appleton in → *I nostri amici di Frolix 8* fanno i “risolcatori di gomme” (attività meschina e invero un po' truffaldina, visto che la vecchia gomma con i solchi nuovi ha uno spessore minore di quella nuova); e in → *La trasmigrazione di Timothy Archer*, dice Angel del guru Edgar Barefoot: “Quando [lo] vedi la prima volta, pensi che di mestiere ripari alberi di trasmissione” (cap. 1).

Ma la figura del vasaio (o della vasaia) esplose con i romanzi religiosi dell'ultima fase. Ciò non è casuale, se pensiamo al valore simbolico che i vasi, i bicchieri e i genere i contenitori hanno in molte → religioni, e in particolare nel cristianesimo. In → *Scorrete lacrime, disse il poliziotto* tre interi capitoli della terza parte (21-23) ruotano attorno alla figura di Mary Anne Dominic e al suo ruolo “salvifico” nei confronti di Jason Taverner, esemplificato nel vaso azzurro verniciato a vetro che quest'ultimo rompe, per poi acquistarne un altro che alla fine del romanzo si rivela l'unico esito durevole di tutte le vicende narrate (“Il vaso azzurro fatto da Mary Anne Dominic [...] è considerato un prezioso tesoro. E, in effetti, molti esperti di ceramiche artistiche lo ritengono un vero capolavoro. E lo amano.”). E, per chiudere, nel piccolo vaso in terracotta marrone che Stephanie fa per Horselover Fat in → *VALIS* (capp. 2 e 4), nel vaso chiamato Oh Ho “perché gli sembrava un vaso cinese”, addirittura sonnacchia Dio; questo vaso era già apparso in una delle allucinazioni di Pete Sands in → *Deus Irae* (cap. 3). Evidentemente qui la simbologia religiosa del contenitore sacro è un altro modo per evidenziare la funzione salvifica che Dick attribuisce ad alcune → donne.

L'esempio più complesso e significativo dei rapporti tra arte e artigianato, e della funzione degli oggetti così creati, la troviamo però in → *L'uomo nell'alto castello*, in relazione ai gioielli di Frank Frink. Frank ha cominciato a crearli dopo essere stato licenziato da Wyndam-Matson (→ capitale/lavoro). Il commerciante Robert Childan ne ha portato uno, una spilla, al giapponese Paul Kasoura. Questi gli consiglia di farne delle riproduzioni, da vendere su larga scala come amuleti. Quell'oggetto non è un'opera d'arte, gli dice, ma esprime in qualche modo il Tao, possiede *wu*, un concetto cinese che indica saggezza, o una specie di comprensione intuitiva:

Le mani dell'artigiano avevano *wu*, e hanno fatto in modo che fluisse in questo pezzo. Forse lui sa solamente che questo pezzo lo soddisfa. È completo, Robert. Mentre lo contempliamo, anche il nostro *wu* si accresce. Sperimentiamo la tranquillità associata non all'arte ma alle cose sa-



cre. [...] In altre parole, questo oggetto è l'indicazione di un mondo interamente nuovo. *Il suo nome non è arte, poiché esso non ha forma, né religione.* Allora che cos'è? Non ho fatto che pensare a questa spilla, *epppure non sono riuscito a capirla fino in fondo.* Evidentemente *ci manca la parola per definire un oggetto come questo.* Perciò lei ha ragione, Robert. È qualcosa di autenticamente nuovo sulla faccia della terra. (*L'uomo nell'alto castello*, cap. 11; corsivi nostri)

Proprio sulla base di queste considerazioni, in un soprassalto di dignità, Childan rifiuta la proposta di Kasoura, rivendicando per gli autori della spilla la qualifica di "artisti americani, orgogliosi di esserlo". Più tardi Tagomi acquista da Childan un altro dei gioielli di Frank, "un piccolo triangolo d'argento decorato con gocce vuote. Nero sotto, splendente e pieno di luce sopra" (cap. 14). Tagomi ingaggia con questo "ghirigoro d'argento" un corpo a corpo visivo serratissimo, nel tentativo di strappargli il suo "arcano segreto". L'oggetto si rivela un mediatore fra yin e yang, fra il mondo della materia e del decadimento (→ kipple) e quello della luce e della vita:

Il metallo viene dalla terra, pensò mentre osservava. Da ciò che sta sotto: da quel regno che è il più basso e il più denso. [...] Il mondo yin, nel suo aspetto più malinconico. Il mondo dei cadaveri, del disfacimento, della rovina. Delle feci. Di tutto ciò che è morto, che è scivolato verso il basso e si è disintegrato, strato dopo strato. Il mondo demoniaco dell'immutabile; il tempo-che-fu.

Eppure, alla luce del sole, il triangolo d'argento scintillava. Rifletteva la luce. Fuoco, pensò il signor Tagomi. Non è per niente un oggetto umido o buio. Non è pesante, fiacco, ma pulsa di vita. Il regno superiore, l'aspetto dello yang: empireo, etereo. *Come si addice a un'opera d'arte. Sì, questo è il compito dell'artista: prende la roccia minerale dalla terra buia e silenziosa, la muta in una forma risplendente, che riflette la luce dal cielo.*

Ha riportato i morti alla vita. Un cadavere trasformato in un oggetto fiammeggiante; il passato si è arreso al futuro.

(*L'uomo nell'alto castello*, cap. 14; corsivo nostro)

Subito dopo, in una sconvolgente visione, Tagomi vedrà San Francisco come l'avrebbe vista un lettore del mondo di Dick (e non un personaggio del suo romanzo), e poi, tornato in ufficio, avrà un attacco di cuore. Il secondo gioiello di Frank, dunque, è stato assicurato al dominio dell'arte, che muta il buio in luce e riesce a vincere il → tempo. Il triangolo d'argento non ha portato la salvezza a Tagomi – gli ha solo consentito di vedere un'altra realtà – ma indirettamente ha portato la salvezza a

Frink. Prima di soccombere al suo infarto, infatti, Tagomi ne ha firmato l'ordine di scarcerazione, ovviamente senza sapere che Frink era il creatore del gioiello.

Nel suo commento a questi episodi, George Slusser solleva la questione della → storia e della storicità, e conclude: “Nonostante la sua posizione apparentemente ‘orientale’, Kasoura affronta quest’oggetto [la spilla] dal lato della storia, cercando di bloccarlo in qualche categoria storica: come un’arte, una forma, uno stile, e in definitiva un nome. Ma la spilla si rivela opaca allo sguardo della storia. Non è un nuovo mondo, *indica* un nuovo mondo. [...] In *L'uomo nell'alto castello* tutti gli oggetti hanno una natura ‘potenziale’, non sono legati ad alcuna sequenza storica precisa” (Slusser 1988, pp. 195-196). Credo si tratti di un equivoco. Chiamando “storicità” una concezione non storicistica (non monumentale, non fissa, non istituzionale) della storia, si dice una cosa ovvia ma non si fa nessun vero passo avanti nella comprensione delle strutture concettuali di Dick. Andiamo a rileggere che cosa dice Kasoura della spilla: “Ci manca la parola per definire un oggetto come questo. È qualcosa di autenticamente nuovo sulla faccia della terra”. E Tagomi si chiede: “Qual è la chiave di verità che mi lega a quest’oggetto? Arrenditi, disse al triangolo d’argento. Sputa fuori il tuo arcano segreto”. Non siamo allora forse di fronte, come nel caso delle incarnazioni merceologiche di *Ubik*, o dei bigliettini di carta scoperti da Ragle Gumm al posto degli oggetti, alla manifestazione di quella “eccedenza di significazione”, a quel “significante fluttuante” che segnala l’esigenza di “colmare un divario tra il significante e il significato” (Lévi-Strauss 1950, pp. XLVII, LII; → realtà/illusione)?

L’oggetto artistico/artigianale sarebbe allora una manifestazione particolarmente pregnante di quell’oggetto che emerge all’improvviso, così spesso in Dick, e che dichiara perentoriamente la sua qualità di “significare” qualcosa, senza che i personaggi sappiano dire che cosa concretamente significhi. Esso segnalerebbe nel modo più sintetico e illuminante quella disfunzione del simbolico che in Dick è il marchio stesso della realtà – la disfunzione che lo tormentò per tutta la vita, e che né la → droga né le mogli né → Dio riuscirono mai a risolvergli.

## **bambini → città; gioco; matrimonio**

### **California/Marte**

Dick, come per altri versi Ballard, non ama molto la → fantascienza spaziale: allo spazio esterno preferisce quello interiore. Infatti non è famo-

so, come altri autori del genere, per i pianeti che ha immaginato; nella sua opera non troverete né un Arrakis, né un Tralfamadore. Eppure tra i nove pianeti del nostro Sistema solare ce n'è almeno uno che nelle storie di Dick ricorre con una certa insistenza, ed è proprio il più frequentato dalla fantascienza, quello di John Carter, quello che per primo ha cercato di invaderci (e grazie a Orson Welles a momenti ci riusciva), quello rosso e con i canali. Parliamo ovviamente di Marte.

Su Marte progettano di andare i nazisti (→ nazismo/Germania) in → *L'uomo nell'alto castello* (da cui i famosi "Fascisti su Marte" di Corrado Guzzanti). Su Marte è ambientato gran parte di → *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*. Su Marte vogliono emigrare i sudditi psichicamente castrati (→ psicoanalisi) della *magna mater* Nicole in → *I simulacri*. Su Marte è stato, anche se non lo ricorda, Douglas Quail, il protagonista del racconto → *Memoria totale*. Verso Marte sarebbe diretta l'astronave di Walt Dangerfield in → *Cronache del dopobomba*, quando lo scoppio della guerra nucleare sulla Terra lo blocca in orbita. Infine, su Marte è completamente ambientato quello che secondo alcuni è il vero capolavoro di Dick, → *Noi marziani*, nel quale il pianeta rosso è presente fin dal titolo.

E proprio dalle pagine iniziali di questo romanzo è il caso di partire per cercare di decifrare che cosa sia anamorficamente celato tra le sabbie di Marte. Il romanzo inizia infatti con una scena di vita quotidiana in un ambiente alieno. Stanno chiudendo la condotta che porta l'acqua alla casa degli Steiner, i vicini di Silvia e Jack Bohlen. Su Marte l'acqua è poca, preziosa e razionata. E se superi la tua quota, è fatta: non te ne danno altra.

Certo, l'idea di un Marte arido e desertico è vecchia: risale al grande abbaglio dell'astronomia, ai canali intravisti dall'astronomo Giovanni Schiaparelli nel 1877 e interpretati dall'americano Percival Lowell come immense opere idrauliche di una civiltà forse scomparsa. In seguito si scoprì che tali canali erano in realtà un'illusione ottica, ma la predicazione di Lowell ebbe i suoi effetti sull'immaginario della fantascienza anglosassone: vedasi *La guerra dei mondi* di Herbert G. Wells, ma soprattutto il capolavoro di Ray Bradbury, il ciclo delle *Cronache marziane* completato nel 1950.

Si potrebbe quindi pensare che Dick scegliesse così spesso Marte solo perché era il pianeta più gettonato, quello che veniva subito in mente. E siccome sappiamo che in fin dei conti a Dick l'accuratezza nella descrizione dello spazio esterno non interessava più di tanto, Marte, tanto frequentato dai lettori di fantascienza, gli risparmiava problemi di scenografia: gli aficionados sapevano già più o meno di che cosa si trattava.

Eppure la penuria d'acqua, per quanto rispettosa della tradizione nata da Schiaparelli e Lowell, rimandava anche a una realtà terrestre che Dick conosceva benissimo. Vale la pena di riportare un brano tratto da uno dei suoi romanzi mainstream, → *In questo piccolo mondo*:

Le colline, pensò; così desolate, prive di vita. Come era possibile che esistesse una scuola in quel deserto? Le colline sulla costa orientale; ci abitava la stessa gente, da generazioni. Quelle colline erano abitate da sempre. Dagli indiani, poi dagli inglesi. E prima degli indiani, chissà, sicuramente da qualche forma di vita intelligente, responsabile. Gli animali, pensò; li aveva sentiti muoversi, attivi e attenti. Una forma di vita più che degna. Qui le colline erano come montagne di rifiuti, sbiadite; il terreno non era che polvere, la vegetazione solo macchie di erbacce isolate che trattenevano lattine di birra e cartacce spinte nei canyon dal vento. E capì: si trovava in un canyon, non in una pianura. E il vento ruggiva: lo sentiva sollevare la macchina.

Quindi la città non era riuscita a spingersi oltre. Qui e lì compariva una casa, un cartellone, un distributore. Ma ognuno per conto proprio. Tra loro nessuna comunicazione, pensò.

(*In questo piccolo mondo*, cap. 1)

Che cos'è questo luogo desolato e privo di vita, questo deserto? Non è il Sahara, né la Valle della Morte. È l'interno della California, appena si esce dall'area di Los Angeles, lungo la statale 99 in direzione di San Francisco (→ città). Un territorio che Dick conosceva benissimo. Un territorio arido come il costone di terra rossa visto da Virginia Lindahl mentre alla guida della sua autovettura attraversa un paesaggio dai connotati decisamente alieni.

Perché a questo allude il senso di inumanità che il panorama californiano comunica alla giovane donna proveniente dalla più antropizzata East Coast: là, sulle rive dell'Atlantico, c'è una continuità di presenza umana. Gli inglesi, e prima di loro gli indiani, e prima degli indiani qualche altra forma di vita, che comunque non è minacciosa. E anche gli animali sono una presenza rassicurante, lì all'Est, sono intelligibili: attivi, attenti, degni. Ma l'Ovest estremo, quello della West Coast, è assolutamente inintelligibile. Non è solo il suo essere desertico, è il suo essere disumano, perché radicalmente vuoto. Il paesaggio che Virginia contempla quasi spaventata ai lati della superstrada è fatto di montagne di rifiuti in forma di colline, terreno ridotto a polvere, vegetazione residuale e vera immondizia, come le lattine di birra e le cartacce che il vento si porta via (→ kipple). E poi siamo in un canyon, in un solco nella

terra provocato dal logorio, dall'erosione, in altri termini in una terra vecchia e consunta, dove le presenze umane o sono residue, o sono disperse, frammenti tra i quali non v'è comunicazione. Il panorama pare, nella sua inumanità, artificiale. La terra sembra fare parte di una cava scavata chissà quando e da chi, e poi abbandonata.

Siamo insomma in piena *waste land*, in una terra desolata. E questo passaggio, come pochi altri, mostra quanto Dick vedesse il paesaggio naturale attraverso lenti letterarie, perché le allusioni alla *Terra desolata* del grande poeta americano Thomas Stearns Eliot (→ genealogie) sono troppo fitte per essere casuali. La terra di cui parla Eliot è deserto e al tempo stesso metropoli, è l'antica *terre gaste* dei poemi cavallereschi bretoni, quella che i paladini devono attraversare per raggiungere il Graal, ma è anche il tessuto metropolitano della modernità e della post-modernità.

E Marte è una simile *waste land*, a ben vedere: basta andare a leggere un passo di *Le tre stimmate*.

Vedere i giardini parzialmente abbandonati e gli equipaggiamenti abbandonati del tutto, i grandi cumuli di rifornimenti che marcivano, non l'aveva sconvolto poi così tanto. Aveva visto negli istru-nastri che la frontiera era sempre così, anche sulla Terra; l'Alaska era stata simile fino a poco tempo prima e così era ancora l'Antartide, escluse le località turistiche vere e proprie.

(*Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, cap. 8)

Anche Marte viene presentato come *waste land* coperta di rifiuti. La California come Marte, dunque? O meglio, e un po' più ragionevolmente, Marte immaginato a partire dalla California? Non è affatto improbabile. Ma si dovrebbe capire perché, e per questo è necessario fare ricorso alla biografia dell'autore.

Dick, che noi pensiamo sempre come scrittore genuinamente californiano, era in effetti un migrante. Al momento della nascita del figlio il padre di Dick, Joseph Edgar, si trovava a Chicago; era infatti un dipendente del ministero dell'Agricoltura, e andava dove il governo federale lo mandava: da Washington a Chicago, e poi, appena un anno dopo la nascita di Philip, nel 1929, sulla costa del Pacifico, a San Francisco. Dopo qualche trasloco nell'area della Baia, la famiglia Dick nel 1931 si stabilisce a Berkeley, dove Philip comincerà a frequentare l'asilo.

Quindi i genitori di Dick erano immigrati, e Dick era californiano di seconda generazione. Questo implica necessariamente che non avrebbe

mai potuto sentire del tutto sua quella terra nella quale avrebbe messo in scena così tanto del suo mondo letterario. In una certa misura Phil si sentiva straniero in terra straniera, e nei suoi libri non manca di comunicare questa estraneità. Forse aveva anche ereditato dal padre quell'irrequietezza che aveva portato Joseph Edgar dalla natia Pennsylvania rurale al Colorado con i suoi (famiglia di remota origine scozzese-irlandese), poi in Europa con il 5° Marines durante la Grande guerra, e dopo la fine del conflitto a Washington, dove si era laureato.

Ma questa lettura strettamente familiare non terrebbe conto di un fatto storico-sociale altrettanto determinante: la California, in blocco, è terra di migranti. A partire dagli insediamenti degli spagnoli che salgono dal Messico, per passare poi al piccolo impero agrario del generale John Sutter, devastato dai cercatori d'oro che accorrono famelici nel 1849, proseguendo con l'immigrazione di manodopera, prevalentemente ispanica, nelle coltivazioni di aranci attorno a Los Angeles e, nei primi anni del Novecento, di una massa eterogenea di attori, registi, tecnici, funzionari, sceneggiatori e produttori attratti dalla nascente industria cinematografica di Hollywood, fino all'arrivo, negli anni Trenta, dei coltivatori rovinati dalla Grande depressione e dalla siccità, gli Okie immortalati nelle pagine del grande scrittore californiano John Steinbeck.

Durante la Seconda guerra mondiale arrivano poi a frotte gli operai pronti a lavorare il sabato e la domenica nelle fabbriche militari, ritratti da Dick nelle pagine di *In questo piccolo mondo*. Infine, per tutti gli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, si va in California attratti dal sole, dal mare, dal mito della libertà e anche del surf. Sono questi movimenti migratori a far fiorire la speculazione edilizia che Dick ritrae, impietosamente, nella sua narrativa "realistica" (→ *L'uomo dai denti tutti uguali*, → *Humpty Dumpty in Oakland*, → *Mary e il gigante*) ma anche, sotto la specie delle colonizzazioni marziane, nella sua fantascienza. Come il Marte delle *Tre stimate*, un paesaggio appena costruito o in costruzione, con i lavori perennemente in corso.

Terra di migrazione, dunque, la California, come il pianeta Marte di Dick. Una terra di gente sradicata, non del tutto soddisfatta, sempre in cerca di meglio. Una terra di irrequieti, dove le case e le città sono sempre appena tirate su, dove il passato è breve, dove c'è aria di cantiere. Dove, accanto ai detriti dell'urbanizzazione, restano tracce dell'originario e alieno deserto. Dove manca l'acqua e bisogna portarcela.

Ecco allora che il Marte fantascientifico con i suoi canali si sovrappone a una terra arida come la valle di Los Angeles, resa abitabile solo grazie alle titaniche opere idrauliche dell'ingegner William Mulholland

(1855-1935), forse il vero padre di Los Angeles, figura gigantesca e ambigua, spregiudicato padre-padrone della metropoli californiana, immortalato sullo schermo da Roman Polanski in *Chinatown*, pronto a rubare l'acqua agli agricoltori della Owen Valley scatenando una vera e propria guerriglia.

E l'impresa di Mulholland ricorda molto le colonizzazioni di Marte che ci racconta Dick: sforzi colossali nati dai sogni di qualche personaggio stile Arnie Kott o Palmer Eldritch, pronto a tutto per realizzare i mondi virtuali partoriti dalla sua mente. Questa dimensione onirico-economica è tremendamente forte in California. Oltre a Mulholland, potremmo citare altri "costruttori di mondi" che, ognuno a suo modo, hanno fatto di quella terra aliena il mondo postmoderno che è oggi: Walt Disney con le sue città-modello, Howard Hughes e gli altri *tycoon* hollywoodiani con il loro mondo di celluloidi, Richard Nixon con i suoi progetti imperiali, Ronald Reagan con la sua America neoconservatrice, Charlton Heston e la National Rifle Association, propugnatori di una democrazia (?) basata sul possesso delle armi, e oggi forse Schwarzenegger.

In ogni caso, lo strano territorio mentale dove i canali artificiali di Los Angeles e le sue terre aride sfumano impercettibilmente nelle sabbie rosse e negli antichissimi canali marziani, tra allucinazione e mito collettivo, poteva aprirsi solo nella mente di un geniale californiano d'adozione, che fin dalle sue prime opere ha intuito l'esistenza di quell'ecologia della paura che solo dopo la sua morte sarebbe stata definita da Mike Davis; il che rende la marziana California dickiana sede di città al tempo stesso di quarzo e di carta (Davis 1992; Davis 1998). (U.R.)

### **capitale/lavoro**

Odiava la grandezza in sé, la grandezza aveva distrutto il sistema americano della libera iniziativa: i piccoli commercianti erano stati rovinati... in verità lui stesso era stato forse l'ultimo autentico piccolo commerciante del Sistema solare. Quello era stato il suo vero crimine: aveva cercato di vivere il sistema di vita americano, invece di parlarne soltanto.  
(*Noi marziani*, cap. 6)

Otto Zitte, ex piccolo commerciante al mercato nero di Marte, rovinato dai grandi capitalisti del settore, è un personaggio di → *Noi marziani* (cap. 3), ed esprime con grande chiarezza un tema tipicamente americano che attraversa tutta l'opera di Dick: la rivendicazione delle ragioni dell'individuo contro le pretese della società (→ società/individuo), l'e-

saltazione del piccolo e dell'anonimo contro l'invasione della "grandezza". Un tema che arriva a Dick non solo da Ayn Rand, da lui in altri luoghi più volte citata, ma che risale ben più indietro, a tutto un filone della cultura e della sensibilità statunitense che potrebbe essere riassunto nel nome di Henry D. Thoreau.

Cominciare un discorso su capitale e capitalismo in Dick partendo dal povero Otto Zitte potrebbe essere considerato eccentrico, a dir poco, perché Otto è un tipico esempio di chi la logica del capitalismo non l'ha proprio imparata. Membro del Sindacato dei riparatori extraterrestri, ne ha infatti violato la regola principale, facendo riparazioni non retribuite. Be', non proprio gratuite, "perché un guadagno lo aveva. Era solo un nuovo modo di far pagare le clienti, e nemmeno così nuovo, a ogni buon conto. Era veramente il modo più vecchio del mondo: una specie di baratto. Ma il suo compenso non poteva essere versato al Sindacato perché prendesse la sua parte" (cap. 6). Così la concupiscenza rovina il buon Otto, e lo getta sul lastrico. Ben gli sta, potrebbe dire il lettore europeo di sinistra: Otto ha fatto l'individualista e ha tradito l'organizzazione dei lavoratori di cui fa parte. Calma. Qui siamo dall'altra parte dell'Atlantico, e la parola "sindacato" non ha esattamente lo stesso significato che ha da noi. Negli anni Sessanta l'era dei *wobblies*, i membri del sindacato Industrial Workers of the World (uno dei più combattivi e radicali dell'inizio del Novecento) è già finita nel sangue, stroncata dagli uomini dell'agenzia Pinkerton pagati dagli sbrigativi capitalisti – e ciò che si chiama "sindacato" è ormai spesso (non sempre, certo) un'organizzazione mafiosetta e pronta al compromesso sulla testa dei lavoratori, oltre che alla gestione autonoma di notevoli fondi. Così, almeno, sono i Sindacati marziani descritti da Dick: il più potente fra essi, il Sindacato idraulici locale (sezione Quarto pianeta), è una vera potenza economica, e il suo dispotico leader, Arnie Kott, non si distingue in nulla da un *tycoon* capitalista. La competizione tra Kott e il gruppo di investitori rappresentati da Leo Bohlen per la speculazione edilizia sulle montagne FDR (Franklin D. Roosevelt) è infatti né più e né meno che un conflitto intercapitalistico.

Il conflitto fra diverse aziende e settori del capitale è la forma prevalente che assume in Dick il discorso sull'economia, un conflitto che può essere o non essere mediato da un'eclatante innovazione tecnologica (→ tecnica). Gli attori sono spesso grandi aziende, l'equivalente del *corporate capital*, le multinazionali del nostro mondo, come appunto in *Noi marziani* o in → *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*.

Quello che Dick non rappresenta mai è il conflitto capitale/lavoro,



almeno non nel modo in cui se lo aspetterebbe un lettore europeo, cioè mettendo in scena, anche attraverso singoli personaggi, la condizione collettiva del lavoro (e la letteratura americana del Novecento non ha affatto ignorato questa dimensione, basti pensare a Dos Passos o a Steinbeck). Non che la rappresentazione del lavoro sia del tutto assente in Dick: → *In questo piccolo mondo*, per esempio, contiene una descrizione molto partecipata della vita dei lavoratori dell'industria bellica durante lo sforzo del 1943-44 (cap. 7). In *Noi marziani* c'è una larvata denuncia dello sfruttamento dei bleekmen, gli aborigeni che svolgono i lavori più umili e cercano di mantenere le proprie tradizioni. Quella che manca è però la dimensione *collettiva* del conflitto.

C'è spesso tensione fra capitale e lavoro ma sotto la forma di incompatibilità, o di divergenza, fra il capitalista e un *singolo* lavoratore, magari di alto livello. Questa è, per esempio, una delle dimensioni del rapporto fra Leo Bulero e Barney Mayerson in *Le tre stimmate*. Analoghi rapporti li troviamo tra Virgil L. Ackerman e il suo dottore Eric Sweetscent in → *Illusione di potere*, o tra il potente costruttore di manufatti "etnici americani" Wyndham-Matson e il suo dipendente Frank Frink in → *L'uomo nell'alto castello*. Dinamica più complessa, ma comparabile, quella tra Walter Dombrosio e il suo datore di lavoro Norm Lausch in → *L'uomo dai denti tutti uguali* (che si conclude con la surreale scazzottata del capitolo 8: qui è il conflitto tra Walter e la moglie Sherry che si riverbera in quello lavorativo; → matrimonio). Le dinamiche e gli sviluppi di questi conflitti sono singolarmente simili a quelle dei conflitti tra grandi e piccoli capitalisti che troviamo in altri romanzi, per esempio in → *L'androide Abramo Lincoln* (fra il miliardario Sam K. Barrows e la coppia Louis/Maury), o in → *I simulacri* (tra il gigante tedesco Karp e il piccolo costruttore di automi Maury Frauenzimmer). Dick non distingue, in pratica, tra piccolo capitalista e lavoratore: entrambi sono portatori, per lui, di quella tensione produttiva, di quella latente forza creativa in cui – almeno per una fase della sua vita – egli vide la salvezza dalla spersonalizzazione e la massificazione della società (→ società/individuo; artigianato).

La scazzottata fra Walter e Norm in *L'uomo dai denti tutti uguali* è il caso estremo di un'informalità di rapporti tra il piccolo capitalista e il lavoratore che ha un fondamento, certo, nella realtà del mondo del lavoro americano, ma è anche molto condizionata dalle esperienze dell'autore. Dick non conobbe mai direttamente gli ambienti delle grandi aziende o della burocrazia: l'unico lavoro dipendente che svolse fu quello di commesso in un negozio di dischi. Quando, nei romanzi e nei racconti di →

fantascienza, egli immagina queste grandi organizzazioni, la descrizione che ce ne dà è sempre più simile a quella dei piccoli uffici o dei laboratori artigianali che non agli ambienti impersonali e formalizzati delle corporation. Neanche i *tycoons* che all'inizio si sforza di ritrarre in modo epico e titanico, come Sam K. Barrows o Arnie Kott, assomigliano neppure di lontano al cittadino Kane di Orson Welles, e scivolano presto nella consueta dimensione ironica e quotidiana dei suoi personaggi.

In realtà il conflitto più acuto e radicale, in Dick, si ha tra potere economico e → potere politico (per esempio in → *Svegliatevi, dormienti* fra la Terran Development di Leon Turpin e il governo), anche se spesso questo viene superato per stritolare opposizione e cittadini comuni (come in *I simulacri*). Un Dick ancora giovane, nel 1954, poteva addirittura vedere nell'industria capitalistica (se ben ancorata ai valori tradizionali) una forza rivoluzionaria. Nel racconto → *Previdenza* la Rethrick Construction, per cui Jennings ha lavorato con un contratto capestro che prevedeva la cancellazione della sua memoria (→ amnesia/anamnesi), all'inizio simboleggia semplicemente una sorda resistenza contro il potere politico, un santuario, una “novella Nôtre Dame, dove la legge non arrivava”. Ma Jennings si sente ugualmente “un individuo preso tra due forze spietate, il governo e l'industria”, e la Rethrick sembra niente altro che una fra le tante, oppressive corporation. Solo quando il protagonista recupera a poco a poco la memoria, con l'aiuto degli oggetti che lui stesso ha predisposto per sé prima dell'amnesia, emerge la vera funzione della Rethrick Construction. Fondata da un “tipico abitante del New England, frugale, onesto, e visceralmente indipendente” (e qui ritorna l'ombra di Thoreau), quest'azienda si è preparata a spalleggiare una inevitabile rivoluzione contro l'oppressione del governo e del grande capitale:

Un giorno, Jennings, esploreremo. Vede, condizioni simili non possono durare a lungo. La gente non può vivere così, sballottata di qua e di là dal potere economico e da quello politico. I governi e le grandi potenze industriali continuano a trattare la gente come formiche, a servirsene per i loro bisogni. Prima o poi nascerà una resistenza, una resistenza forte e disperata, formata non da persone grosse, potenti, ma da quelle piccole, insignificanti. Autisti, droghieri, operatori tv, camerieri. Ed ecco dove interverrà la compagnia.

(*Previdenza*)

La generosa illusione di una rivoluzione di piccolissimi borghesi alleati ai lavoratori (“autisti, droghieri, operatori tv, camerieri”) non reggerà a lungo. Vent'anni più tardi, in → *Un oscuro scrutare*, Dick vedrà nell'e-

conomia della droga una macchina totalizzante, capace di neutralizzare facilmente le spinte libertarie dei *freak* di Berkeley facendone altrettanti automi, per perpetuare un incubo in cui la *Substance D*, lo strumento dell'asservimento dei corpi e della creazione di astronomici profitti, è prodotta nascostamente da quegli stessi che gestiscono le comunità di "recupero" dei drogati.

## **cibernetica → androidi; scienza**

### **cinema**

In un articolo pubblicato in occasione dell'uscita italiana di *Minority Report* di Steven Spielberg ("Cineforum", n. 420, dicembre 2002, pp. 3-7), Matteo Bittanti sostiene una tesi solo apparentemente paradossale, articolata in due postulati: 1) Il cinema che ha meglio *tradotto* Dick è quello che più l'ha *tradito*. 2) Il cinema non tratto direttamente da Dick ma ispirato ai suoi libri rischia di coincidere tout court con il cinema contemporaneo, nella misura in cui il cinema contemporaneo che conta (e che ha ancora qualcosa da dire e da dare) non è quello che "riflette" la realtà, bensì quello che mette in dubbio la sua consistenza ontologica (→ realtà/illusione), interrogandosi su quelle forme di identità liquida, alterata, simulata o moltiplicata che stanno al centro, oggi, della nostra relazione con gli altri e con il mondo. Detto in altri termini: *eXistenZ* di David Cronenberg rischia di essere molto più "dickiano" di *Blade Runner* di Ridley Scott, *Memento* di Christopher Nolan lo è, per certi versi, più dello stesso *Minority Report*.

Vediamo di articolare meglio il ragionamento e di svilupparne premesse e conseguenze. Com'è noto, i film tratti direttamente da Dick sono relativamente pochi. Pochi, per lo meno, rispetto alla qualità e alla quantità di racconti, storie, mondi, personaggi, allucinazioni e paradossi a cui Dick ha dato forma nelle sue pagine.

Se si dispongono in ordine cronologico i film che portano il nome di Dick nei credits, non si raggiungono i dieci titoli: *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott, tratto da → *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* (1968); *Total Recall – Atto di forza* (1990) di Paul Verhoeven, tratto dal racconto → *Memoria totale* (1968); *Screamers – Urla dallo spazio* (1995) di Christian Duguay, tratto dal racconto → *Modello Due* (1953); *Impostor* (2002) di Gary Fleder, tratto dall'omonimo racconto (→ *Impostore*) del 1953; *Minority Report* (2002) di Steven Spielberg, tratto dal racconto → *Rapporto di minoranza*, scritto da Dick nel 1954 ma pubblicato solo nel 1956; *Paycheck* (2003) di John Woo, tratto da → *Previdenza*

(1953); infine *A Scanner Darkly* (2006) di Richard Linklater, tratto dall'omonimo romanzo (→ *Un oscuro scrutare*) del 1977, scritto da Dick ai tempi di Nixon e dello scandalo Watergate. A questi si può aggiungere anche il film di produzione canadese *Confessions d'un barjo*, realizzato nel 1991 dal regista Jérôme Bovin e liberamente tratto da → *Confessioni di un artista di merda*, il romanzo autobiografico del 1959 (pubblicato nel 1975). Quest'ultimo titolo, tuttavia, viene considerato a parte dalla maggior parte degli esperti e degli appassionati del cinema dickiano perché privo dei tratti specifici e ricorrenti che disegnano l'inconfondibile universo immaginifico e visionario dello scrittore.

Otto titoli in tutto, dunque. Con esclusioni che hanno del clamoroso: un capolavoro come → *Ubik*, per esempio, non è mai stato portato sullo schermo, e tuttavia si può dire con ragionevole certezza che si tratta di un romanzo "ubiquo" nel cinema contemporaneo, tanto che se ne ritrovano tracce evidenti e vistose non solo in titoli epocali come *Matrix* (1999) dei fratelli Wachowski, ma anche in film più insospettabili, a cominciare proprio da quelli tratti da altre opere di Dick.

Se invece si abbandona l'ordine cronologico e si immagina di disporre i film tratti da Dick su un asse che vede a uno dei due poli la categoria della *traduzione* e al polo opposto quella del *tradimento*, se ne ricava una sequenza che vede vicini al modello della traduzione "fedele" film come *Screamers* e *Impostor*, al polo del tradimento più marcato *Minority Report* e *Blade Runner* (che della "lettera" del testo di Dick conservano ben poco, al di là dello spunto di partenza), mentre in una posizione mediana, di equilibrio e di compromesso, stanno titoli come *Paycheck* e *Total Recall*. *A Scanner Darkly* di Richard Linklater è un caso a sé: gli apparenti tradimenti (per esempio l'ambientazione, che passa dalla San Francisco del 1992 alla Los Angeles del futuro) sono compensati e riscattati da una tecnica realizzativa – l'*interpolated rotoscoping* – che ridisegna fotogramma per fotogramma gli attori in carne e ossa, ripresi con telecamere digitali, fino a farne veri e propri "disegni animati", realizzati però a partire da una "sinopia" analogica: degli autentici ibridi, o → androidi iconici, fedelissimi in ciò alla lezione "filosofica" di Dick come mai si era visto altrove.

E tuttavia non sono le categorie del *tradimento* o della *fedeltà* a poter dare conto in modo efficace dell'incidenza profonda e radicale che l'immaginario dickiano ha avuto e ha sul cinema contemporaneo. Il tema degli "universi che cadono a pezzi", così centrale nelle pagine di Dick, è per esempio all'origine di alcuni capolavori del cinema dei nostri tempi, da *The Truman Show* (1998) di Peter Weir a *The Village* (2005) di M.

Night Shyamalan, da *L'esercito delle 12 scimmie* (1995) di Terry Gilliam a *Se mi lasci ti cancello* (2005) di Michel Gondry. E l'idea stessa che ciò che consideriamo "reale" altro non sia che una simulazione, un artefatto, un effetto speciale, sarebbe impensabile – prima di Baudrillard, prima di Žižek – senza la lezione di Dick.

Lo scrittore, come è noto, non ebbe mai un rapporto facile con il cinema. Una sua sceneggiatura da *Ubik*, scritta nel 1974 su invito del regista Jean Pierre Gorin, appassionata ma anche piena di limiti "tecnici" e di ingenuità, è rimasta irrealizzata (→ *Ubik. La sceneggiatura*). Stesso destino per lo script di un episodio della serie televisiva *Mission Impossibile*, redatto da Dick nel 1967, e per il pilot di una serie televisiva che avrebbe dovuto essere incentrata su un gruppo di angeli custodi. Il cinema non capiva Dick (o forse ne diffidava), e Dick – a sua volta – faceva fatica a capire le logiche del cinema (per lo meno, quelle dominanti negli studios hollywoodiani). Tanto che poco prima di morire indirizzò al cinema una vera e propria invettiva, piena di risentimento e perfino di rancore, con l'articolo *Artefici (e distruttori) di universi*, pubblicato su "Select Tv Guide" nel 1981. Scrive Dick:

I film di fantascienza ci hanno fregato. Come il velo di Maya, i vostri esperti di effetti speciali, qui a Hollywood, possono ormai simulare ogni fantasia. A Hollywood la trama del racconto non interessa più, ora che Hitchcock ci ha lasciato. Che bisogno c'è di una trama se gli esperti di effetti speciali possono simulare qualsiasi cosa? L'impianto visivo, grafico, ha rimpiazzato la narrazione.

Come scrittore, però, preferirei veder realizzate alcune mie idee, non semplici effetti *speciali* basati su di esse.

Sarebbe bello se solo la smettessero di far saltare in aria tutte quelle stazioni orbitali, ma a quanto pare gli piace troppo tutta quell'ostentata esplosione di colori allucinogeni. Questa è la grande regola scritta: i film di fantascienza non finiscono mai con un sussurro, bensì sempre con un'esplosione.

(*Artefici (e distruttori) di universi*)

Colpisce, in questo testo, che uno scrittore tanto abituato a lavorare sulle pratiche di simulazione e dissimulazione si scagli con tale veemenza proprio contro le tendenze simulative di Hollywood. Colpisce l'acrimonia con cui Dick liquida l'estetica degli effetti speciali. Ma colpisce soprattutto la decisa e orgogliosa rivendicazione – da *scrittore* – della necessità del racconto, della "trama" (→ trame e personaggi). Fra i tanti cineasti che poteva citare come esempio e come modello positivo, Dick

fa un solo nome: Hitchcock. E lo fa quasi con rimpianto, come avvertendo una mancanza difficile da colmare. È un riferimento sorprendente e, a suo modo, rivelatore. Ci dice che Dick sente il mondo di Hitchcock molto più vicino al suo di quanto siamo soliti pensare. E ci ricorda che Hitchcock era stato – prima di lui – un grande narratore di universi – e di individui, e di vite – “che cadono a pezzi”. Forse si potrebbe rileggere tutto il cinema dickiano come l’ideale prosecuzione del nichilismo hitchcockiano. Morto troppo presto per vedere le sue visioni trasferite sullo schermo (Dick, come è noto, muore nel marzo del 1982, dopo aver visto solo il primo rullo, incompleto, di *Blade Runner*), Dick in realtà ha prefigurato il cinema del futuro. L’ha fatto con sguardo acuto e lungimirante. Tanto avanti sui tempi che il cinema del suo tempo non si è quasi accorto di lui. (*Gianni Canova*)

## **città**

Philip K. Dick era un animale urbano. Metropolitano no, ma urbano sì. Nato a Chicago, si trasferì a nove anni in California per non abbandonarla più: lì non visse mai nelle due grandi città dello stato, San Francisco e Los Angeles, piuttosto in centri piccoli o medi attorno a esse (Berkeley, in cui trascorse parte dell’infanzia, l’adolescenza e la prima giovinezza, tra gli anni Cinquanta e i Sessanta aveva attorno ai 110.000 abitanti; una dimensione analoga avevano le cittadine dell’Orange County in cui visse negli ultimi anni della sua vita, Fullerton, Anaheim e Santa Ana). L’unica eccezione furono gli anni tra il 1958 e il 1963, trascorsi, prima con Kleo e poi con Anne, a Point Reyes Station, un centro veramente minuscolo (poche centinaia di abitanti) a nord di San Francisco. Agorafobia e altre paranoie lo tenevano lontano dalle metropoli, ma ciò non gli impediva di comprendere il valore della vita nelle città:

Ti perdi in fantasticherie, Stuart. La campagna è sterile, perderesti il flusso d’idee che si crea in città. Là non succede niente: non fanno altro che coltivare i campi e ascoltare il satellite. E comunque, in campagna rischieresti di trovarti di fronte ai vecchi pregiudizi contro i negri. Sono tornati indietro, in questo senso. [...] È uno dei più grossi miti che siano mai esistiti, quello della superiorità della campagna. Sono certo che dopo una settimana ti vedrei tornare qui.

(→ *Cronache del dopobomba*, cap. 9)

Si può restare perplessi a leggere un elogio della città rispetto alla campagna in un romanzo tutto centrato attorno alla comunità rurale di Ma-

rin County, a cui sono dedicate nel libro le descrizioni più accurate (e diciamo pure partecipi). È vero, Dean Hardy (il personaggio che sta parlando) vive in una Berkeley trasformata dalla catastrofe → postatomica, e prospetta al nero Stuart McConchie una possibile discriminazione razziale. E tuttavia non ci si può sottrarre all'impressione che qui Dick attribuisca al personaggio una sua propria convinzione: che la città sia il centro della vita moderna. Convinzione nient'affatto originale, è chiaro, ma declinata con una peculiare sensibilità per la dimensione "comunitaria" e partecipativa del territorio. Se la città è rimasta il centro dell'immaginario dickiano, è in quanto non schiaccia i suoi abitanti nell'anonimato, ma vive di una ricca quotidianità, di relazioni che si rinnovano giorno dopo giorno.

Quello che a Dick interessava era il tessuto delle cittadine toccate dalle strade statali e provinciali, come quello che Milt e Bruce percorrono nel loro girovagare fra Idaho, Oregon e stato di Washington in → *In terra ostile*, e che produce questa scena degna di un quadro di Edward Hopper:

Di notte, lungo la statale, attraversava città immerse nel silenzio e senza neppure una luce accesa. Quelle città lo preoccupavano. Nessuna persona, nessun movimento. Nemmeno macchine parcheggiate davanti ai negozi grigio scuri. Anche i distributori di benzina erano vuoti e deserti; una vista terribile per il guidatore. Ma prima o poi appariva un distributore illuminato, spesso con uno o più camion giganteschi parcheggiati lì vicino, con il motore acceso, e gli autisti dentro il bar a mangiare panini imbottiti.

(*In terra ostile*, cap. 9)

Che i ritratti di città che conosceva poco o nulla, come New York, gli riescano tutto sommato convenzionali e poco interessanti, è comprensibile. Ma neanche Los Angeles, in cui sono ambientati diversi romanzi (→ *In questo piccolo mondo*; → *Un oscuro scrutare*), è del tutto nelle sue corde.

Ancora in → *Radio libera Albemuth*, scritto nel 1976, la California meridionale viene descritta come "gli Stati Uniti dalle città di plastica" (cap. 5). Le città a cui Dick dedicò i ritratti più affettuosi e partecipati, in → *L'uomo nell'alto castello*, → *I simulacri*, → *Cronache del dopobomba* e → *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, restano Berkeley e San Francisco. *Radio libera Albemuth* contiene, nei primi quattro capitoli, una rievocazione molto viva degli anni di Berkeley. E quanto a San Francisco, *L'uomo nell'alto castello*, per esempio, ci regala descrizioni di questo tipo:

[Childan] chiuse un po' in anticipo la Manufatti Artistici Americani e prese un taxi a pedali per raggiungere il quartiere esclusivo in cui abitavano i Kasoura. Conosceva quel quartiere, benché non ci vivesse nessun bianco. Mentre il taxi lo trasportava lungo le strade tortuose costeggiate da prati e da salici, Childan osservò gli edifici moderni, meravigliandosi per l'eleganza del disegno. Le balconate in ferro battuto, le colonne slanciate e moderne, i colori pastello, l'uso dei più diversi materiali... ogni particolare contribuiva a creare un'opera d'arte. Childan si ricordava benissimo quando in quel luogo c'erano solo le macerie della guerra. (*L'uomo nell'alto castello*, cap. 7)

La battuta finale di questa citazione consente di andare ancora più a fondo nella comprensione del ruolo che gioca la città nell'immaginario dickiano. Childan ricorda una distruzione che, ovviamente, è avvenuta solo nel mondo del romanzo e non nella realtà del lettore e dell'autore. Ma il suo atteggiamento rivela, in controluce, l'atteggiamento e l'intenzione di Dick. Le città sono, per lui, luoghi della memoria (→ amnesia/anamnesi), territori di un conflitto tra una realtà in evoluzione e la forza affettiva dei ricordi, conflitto che si oggettiva nei romanzi di → fantascienza in una macchinazione o in un complotto che hanno sfalsato tra loro il ricordo del protagonista e la realtà visibile (→ realtà/illusione). In → *La città sostituita* Ted Barton lotta per riportare la sua Millgate all'antico aspetto, che è quello "vero" (qui il protagonista ricorda, e la città ha dimenticato); in → *Tempo fuor di sesto*, invece, Ragle Gumm ha dimenticato, e Oldt Town non è altro che una contraffazione costruita per nutrire la sua amnesia, di cui egli deve liberarsi per riconquistare la sua vera identità.

Negli anni Cinquanta, come si vede, il simulacro ha ancora un carattere referenziale, e Dick crede ancora che sia possibile squarciare il velo di Maya per attingere una realtà autentica. Negli anni Sessanta comincerà a non essere più così, e Dick dubiterà dell'esistenza di una realtà "assoluta", anche se farà di tutto per crederci ancora (→ Dio; religione). Ed è significativo che uno degli snodi più importanti di questo passaggio abbia ancora a che fare con la città, in uno dei romanzi meno studiati ma non per questo meno significativi di Dick, → *Illusione di potere*. Virgil Ackerman, proprietario della Tijuana Fur & Dye Corporation (→ capitale/lavoro), ha fatto ricostruire su Marte una replica minuziosamente fedele della Washington della sua infanzia, Wash-35, con tanto di portinaio nero (un → androide) che discute con Virgil, bambini (sempre androidi) che scambiano francobolli e fumetti con lui, e spettacoli con Jean Harlow. È lo stesso meccanismo che ha portato alla creazione di Oldt Town: ricostruire fin nei minimi particolari, nei più minuscoli dettagli,



una città che non esiste più, abitanti che non esistono più. Ma il falso, nel caso di *Tempo fuor di sesto*, non deve essere riconosciuto come tale: Oldt Town deve mantenere Ragle Gumm in una situazione di amnesia, cullandolo in un ricordo che tanto più è “autentico” nel tempo simulato, quanto più è “falso” in quello reale. Wash-35, al contrario, può dichiarare apertamente la sua falsità, purché sia sufficientemente accurata: essa serve proprio a stimolare l’anamnesi di Virgil Ackerman.

Non però quella di tutti i suoi parenti. Uno di essi, Jonas, nostalgico dell’“aura” dell’autentico, si lamenta: “Non mi piace. Amo che le cose sembrino quello che sono” (*Illusione di potere*, cap. 2). A Jonas qualcuno avrebbe dovuto far leggere *Tempo fuor di sesto*: avrebbe convenuto che uno degli effetti collaterali della memoria è proprio quello di far essere le cose quello che sembrano.

**cristianesimo → religione; vita/morte**

**cyborg → androidi**

## **Dio**

Zarathustra non potrebbe più stupirsi, oggi, che qualcuno non abbia ancora sentito che Dio è morto. Tutti lo sanno, ormai, perché mai notizia fu propagata con più larghezza e generosità e ricchezza di interpretazioni di questa, nel corso del Novecento. Non tanto, s’intende, a opera degli atei tutti d’un pezzo, ferocemente impegnati a dimostrare l’*inesistenza* di Dio: perché se accetti che qualcuno o qualcosa sia morto, devi in qualche modo riconoscere che per un certo tempo è stato vivo. I migliori propagatori della notizia sono stati invece coloro che in Dio continuavano a “credere”, vivo o morto che fosse. Ma, come c’è modo e modo di “credere” in Dio, così c’è modo e modo di scrivere della sua morte. Il modo scelto da Dick ha il piccolo merito di strappare Dio alla comoda vita del puro spirito e di dargli un corpo, per quanto senza vita:

“Dio è morto” disse Nick. “Hanno trovato il suo cadavere nel 2019. Galleggiava nello spazio, nei pressi di Alfa.”

“Hanno trovato i resti di un organismo migliaia di volte più progredito di noi” disse Charley. “Ed era evidente che poteva creare mondi abitabili e popolarli di organismi viventi derivati da lui stesso. Ma questo non dimostra che fosse Dio.”

“Io credo che lo fosse.”

(→ *I nostri amici di Frolix 8*, cap. 7)

D'altra parte nell'opera di Dick la prima apparizione di Dio (o di qualcuno che gli somiglia) è quella di un gigante, dal corpo un po' nebuloso, è vero, ma non del tutto immateriale (→ *La città sostituita*), e la seconda è quella di un gigantesco occhio che sovrasta la Terra e incendia con il suo sguardo i due pellegrini in ascesa attaccati a un ombrello (→ *L'occhio nel cielo*)! Qui il tono che prevale è la satira verso la bizzarra → religione babista, e anche Dio, quindi, ne fa le spese. Ciò non toglie che il giovane Dick (tra i venticinque e i ventisette anni) si dimostri già abbastanza bene informato su una serie di questioni teologiche, tra cui spicca la questione leibniziana della teodicea (perché, se Dio è buono, permette il male nel mondo?).

Nei successivi romanzi degli anni Cinquanta e Sessanta, Dio continua ad assicurare la sua presenza, ma in modo discreto e, ciò che più conta, ibrido. Certo, romanzi come → *Le tre stimate* e → *Ubik* abbondano di riferimenti teologici. Nel primo non troviamo solo l'esplicita sfida tanto spesso citata ("Dio promette la vita eterna, noi possiamo metterla in commercio"): viene avanzata più volte l'ipotesi che la misteriosa entità che pare essersi impadronita di Eldritch sia, se non Dio stesso, qualcosa di divino. E c'è, soprattutto, la terrificata visione del 1963, il volto malvagio che riempiva il cielo e che ispirò il romanzo; è lo stesso Phil a mettere in mezzo l'essere supremo: "Era immensa, riempiva un quarto del cielo e aveva scanalature vuote al posto degli occhi. Era metallica e crudele e, cosa peggiore di tutte, era Dio" (Sutin 1990, p. 151). Quanto a *Ubik*, questa "forza che preserva la vita è chiaramente analoga a Dio: per il suo nome (dal latino *ubique*, che è la radice di "ubiquità", uno degli attributi del Dio cristiano), per le sue funzioni e, più esplicitamente, per l'epigrafe dell'ultimo capitolo, che richiama l'inizio del Vangelo di Giovanni 'All'inizio era il Verbo...'" (Fitting 1975, p. 204). Tutto vero. Ma in entrambi i romanzi l'esplicito riferimento alla → merce e al capitalismo (→ capitale/lavoro) depotenziano in qualche modo il discorso teologico, pur senza che esso perda il suo carattere oscuro e terribile. Possiamo pensare che l'accento qui sia posto sulla critica sociale, e che anzi l'intenzione sia quella di una critica alla metafisica e alla teologia. Questa fu, a suo tempo, proprio l'interpretazione di Fitting: "Sebbene il problema della realtà sia qui posto in termini metafisici, queste aspettative del lettore in fin dei conti sono frustrate, e la metafisica viene respinta. I personaggi non riescono a scoprire alcun significato finale, alcuna spiegazione onnicomprensiva, e Joe Chip, quanto incontra Jory, si rende conto che *dietro* a quella realtà non c'è nulla" (ivi, p. 205).

Anche → *La fede dei nostri padri*, scritto nello stesso anno di *Ubik*

(1966), potrebbe essere letto in modo analogo, anzi, in modo forse ancora più radicale. Qui il rigetto della metafisica pare mettersi al servizio di una critica estrema del → potere, la malvagità di Dio essendo direttamente al servizio dell'oppressione politica di tutta l'umanità:

Era un globo sospeso nella stanza, con cinquantamila occhi, un milione di occhi... miliardi: un occhio per ciascuna cosa vivente, mentre attendeva che ciascuna cosa cadesse, per poi lanciarsi su di essa, immobile e frantumata al suolo. Per questo motivo aveva creato le cose, e Chien lo sapeva; capiva. [...]

I morti vivranno, i vivi moriranno. Io uccido ciò che vive, e do vita a ciò che muore. E ti dirò una cosa: *ci sono cose peggiori di me*. Ma tu non le incontrerai, perché per allora io ti avrò ucciso. Adesso ritorna nella sala da pranzo e preparati per il pasto. Non chiederti che cosa sto facendo; lo faccio da molto prima che esistesse un certo Tung Chien e continuerò a farlo per molto tempo.

*(La fede dei nostri padri)*

Poi, nel 1976, venne pubblicato *Uomo, androide e macchina* (Dick 1976), nel 1977 ci fu il discorso di Metz (Dick 1977) e nel 1981 uscì → VALIS. Peter Fitting si era sbagliato, e con lui tutti noi che avevamo letto Dick in chiave anticapitalistica, antiborghese e antimetafisica? Dick ci raccontava che il → “2-3-74” Dio era entrato direttamente nella sua vita. “Per diversi anni avevo sentito in opera, segretamente, forze divine che mi guidavano, mi proteggevano e mi aiutavano. Ma nel 2-3-74 io le vidi.” (→ *In Pursuit of Valis*, cap. 1, p. 33). È vero, VALIS si apre ancora su una cifra che può far pensare alla parodia, o all'irrisione. Il problema della teodicea come è posto da Kevin con la sua irresistibile tirata contro Dio – il gatto morto tirato fuori da sotto la giacca e le invettive a Dio perché l'ha lasciato morire (cap. 2) – e l'unica difesa di Dio, che tira fuori David, “Perché il gatto era stupido”, tutto questo può far pensare che siamo ancora dalle parti di *Ubik*. Ma basta che il romanzo prenda ritmo, e il divino travolge tutto, i dubbi di Kevin e il buonsenso di Phil, e anche noi atei che amiamo Phil Dick dobbiamo arrenderci. Non solo Dick crede in Dio, ma crede nella metafisica, e gli piace un sacco trafficarci. Adesso si vede che anni di lettura di Jung e degli gnostici (→ religione) non sono stati spesi invano:

Se accettate la possibilità di un'entità divina, non potete negarle il potere dell'auto-svelamento; ovviamente qualsiasi entità o essere degno del termine “dio” possiederebbe senza sforzo questo potere. Il vero proble-

ma (come lo vedo io) non è: perché le teofanie? ma: perché non ce ne sono di più? Il concetto chiave per spiegare la cosa è l'idea del *deus absconditus*, il dio nascosto, segreto, sconosciuto. Per qualche ragione Jung considera questa un'idea malfamata. Ma se Dio esiste, deve essere un *deus absconditus*, con l'eccezione delle sue rare teofanie; altrimenti non esiste per niente.

(VALIS, cap. 3)

Phil ama Dio, Phil ha visto Dio, Philip Dick con Dio ci traffica ogni giorno (ogni notte, meglio, quando scrive l'*Exegesis*). E Dio riempie i suoi ultimi tre romanzi, straborda da ogni pagina. Ma... rileggiamo quello che abbiamo appena trascritto da VALIS: "se Dio esiste, deve essere un dio nascosto; altrimenti non esiste per niente". Certo, Dio impazza in VALIS, in → *Divina invasione* e anche in → *La trasmigrazione di Timothy Archer*. Ma sempre travestito, sempre nascosto, e sempre narcisisticamente pronto a stuzzicare il povero mortale per farsi scoprire. Travestito da satellite artificiale in → *Radio libera Albemuth*, da bambina prodigio (come santa Sofia) in VALIS, da bambino (Emmanuel) in *Divina invasione*, e in questo caso talmente *absconditus* da essere anche nascosto a se stesso, perché è un Dio che si è dimenticato di esserlo e deve riscoprirsì con l'aiuto della sua parte femminile, Zina (la *shekinah*, la Torah). Non siamo autorizzati a mettere in dubbio la sincerità della tensione di Dick verso Dio, ci mancherebbe altro, ma possiamo (dobbiamo, se se siamo autentici lettori di Dick) cercare di capire come è fatto questo Dio che Dick ama e cerca e con cui dialoga, discute, a cui si abbandona, alla cui stretta cerca di sfuggire e quando sta per riuscirci lo richiama e si fa stuzzicare di nuovo. Si potrebbe sospettare che la ragione per cui Phil amava tanto lo gnosticismo (vescovo Pike a parte) fosse perché lo gnosticismo è per eccellenza la religione degli enigmi, dell'occulto, tipica di una élite che si distingue per una conoscenza segreta ai più (per qualche tempo Dick fu anche Rosacroce).

Forse Fitting non aveva sbagliato del tutto. Forse la metafisica di Dick è una metafisica molto particolare, poco mistica e molto razionalista. Dick ama il *deus absconditus* perché solo un Dio che si nasconde consente di giocare a nascondino con lui, di farsi incastrare dai suoi trabocchetti, di provare a porgliene a nostra volta. Fra i mistici del passato Dick cita Meister Eckhart e Jakob Böhme, non Giovanni della Croce o Teresa d'Ávila. Perché il Dio che gli piace certo lo salva, gli svela la malattia nascosta del figlio Christopher, lo conforta e lo assiste, ma soprattutto gli consente di cimentarsi con i giochi da filosofo "dilettante" che egli più ama, gli fa provare il brivido del regresso all'infinito.

Nel suo lavoro di ricerca sull'*Exegesis*, Sutin ha trovato una teofania che lo ha particolarmente colpito, tanto da riportarla sia nell'edizione di brani scelti dall'opera segreta di Dick, sia nella biografia (*In Pursuit of Valis*, cap. 1, pp. 45-51; Sutin 1990, pp. 300-304 – citiamo da quest'ultima). Dio si manifesta a Phil il 17 novembre 1980. “Non era un Dio straniero, ma era il Dio dei miei padri. Era affettuoso, gentile, e aveva una sua personalità.” Sono pagine molto belle (“una visione dickiana un po' favola e un po' elegia meditata”, scrive Sutin), e gettano una luce indiretta sui processi della creatività di Dick. Dio gli dice infatti:

Io sono l'infinito. Ti farò vedere. Dove io sono, c'è l'infinito; dov'è l'infinito, io sono. Costruisci sistemi di pensiero grazie ai quali capirai la tua esperienza del 1974. Scenderò in campo contro la loro natura cangiante. Pensi che siano logici, ma non lo sono: sono creativi, all'infinito.

E Phil ingaggia un duello con Dio, ed escogita ogni possibile spiegazione di quegli eventi, e ogni volta sperimenta un regresso all'infinito. E ogni volta Dio dice: “Ecco l'infinito. Ecco, io sono. Riprova”. Per Dick, Dio è il vuoto infinito. È l'essenza stessa del dubbio e della ricerca. “‘Infinito’, disse Dio. ‘Riprova. Sto aspettando’.” Dick aveva bisogno di comprendere quegli eventi, che erano la chiave di volta della sua vita, ma non poteva comprenderli se non riepilogando tutta la sua attività di scrittore, di inventore di trame, personaggi, situazioni, ipotesi sul mondo e sulla storia. A quest'attività potenzialmente infinita egli diede il nome di Dio. È un nome ambiguo, certo. Un nome equivoco, che ha coperto nefandezze, iniquità e oppressioni. Ma per Dick era il nome dell'amore e delle infinite possibilità della mente umana. Era il Dio di Spinoza, più che quello di Pascal. È un Dio che possiamo comprendere anche noi atei.

## **donne**

Nei romanzi di Dick i personaggi femminili hanno molto spesso un rilievo e un ruolo particolare. Questo non è usuale nella → fantascienza, almeno fino agli anni Sessanta del Novecento. Joanna Russ scriveva nel 1971: “È pieno di immagini di donne nella fantascienza. Quello che non si trova, sono le donne” (cit. in Lisa Tuttle, *Women As Portrayed in Science Fiction*, in Clute and Nicholls 1993, p. 1342). Asserzione polemica, com'è costume dell'autrice, ma in generale giustificata. Prima del 1970, scrive Lisa Tuttle, sarebbe stato difficile trovare più di una dozzina di romanzi di fantascienza che avessero come protagonista una don-

na (ivi, p. 1343), e in buona parte erano romanzi scritti da donne. Per quanto riguarda Dick, è difficile parlare di “protagonisti” nei suoi romanzi, scritti quasi tutti con la sua tipica struttura corale (→ trame e personaggi). Ma, per restare a quelli pubblicati prima del 1970, è anche difficile negare che Juliana Frink in → *L'uomo nell'alto castello*, Pris Frauenzimmer in → *L'androide Abramo Lincoln*, Nicole in → *I simulacri*, Bonny Keller in → *Cronache del dopobomba* (per citare solo le principali) abbiano un ruolo da “protagoniste”. Quanto ai romanzi mainstream, tutti pubblicati dopo il 1970, non ce n'è uno in cui i personaggi femminili non abbiano lo stesso peso di quelli maschili. E se aggiungiamo Alys Buckman di → *Scorrete lacrime, disse il poliziotto* e Angela Archer di → *La trasmigrazione di Timothy Archer*, vediamo che nell'opera di Dick la galleria di protagoniste o coprotagoniste non è certo striminzita.

Però non siamo ingenui: questo vuol dire poco, di per sé. Le critiche di Joanna Russ, come quelle di Suzy McKee Charnas, di Susan Wood e di tante altre, mirano a mettere in discussione, più che l'assenza di personaggi femminili nella fantascienza, il loro ruolo (in genere da un punto di vista femminista). Si può benissimo dare un ruolo centrale alle donne, e trattarle in maniera sessista. Dick non è stato del tutto immune da critiche di questo genere. Ursula Le Guin, che negli anni Sessanta aveva amato e apprezzato le opere di Dick e aveva scritto di lui “la sua visione morale è disperatamente chiara, e la sua arte è all'altezza di esprimere quella visione” (Le Guin 1976, p. 161), nel 1981 lamentò che, da un certo punto in poi, i suoi personaggi femminili non fossero più all'altezza dei precedenti: “Le donne erano simboli – fossero dee, puttane, megere, streghe – ma non donne, e un tempo nei suoi libri ce n'erano” (intervista di U. Le Guin a L. Sutin, luglio 1986, in Sutin 1990, p. 307). Dick ci rimase male. Poi, pare, i due si spiegarono e si riappacificarono.

Comunque, le donne c'erano senz'altro, nei romanzi dickiani degli anni Sessanta. È vero, spesso erano donne distruttive, contro cui gli uomini a volte si schiantavano. Da uno scontro fra due di esse rischia di uscire schiacciato Roger Lindahl (→ *In questo piccolo mondo*): la moglie Virginia, scoperto il suo tradimento (→ matrimonio), sfrutta freddamente il suo senso di colpa e lo costringe a cederle il negozio, mentre la rivale Liz (uno dei personaggi più memorabili di Dick, secondo Mackey) si ritrae e rispetta esteriormente le convenzioni borghesi, senza però legittimarle davvero dentro di sé. Il maschio dickiano è irresistibilmente attirato dalle donne forti e autoritarie. A volte è cosciente di una loro posi-

zione di superiorità: Bruce, quando si innamora di Susan (→ *In terra ostile*) sa che lei è stata la sua insegnante, e per buona parte del libro cerca un'inconscia rivincita nei suoi confronti cercando di imporsi come "esperto commerciale" (ma con risultati disastrosi, visto che è un pasticciere e non controlla le tastiere delle macchine per scrivere; → merce). Altre volte le prende sottogamba. Quando Joe Cinnadella incontra Juliana (*L'uomo nell'alto castello*) è affascinato dalla sua forza vitale, ma fa lo sbruffone: è talmente convinto di potersi servire della donna che le rivela la sua missione segreta. L'ha grossolanamente sottovalutata: Juliana (che pure non è affatto una donna crudele e insensibile) non ci pensa due volte a tagliargli la gola per proteggere Abendsen. Ci fermiamo qui, perché gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Con tutte le sue varianti, è il modello della *dark-haired girl*, la ragazza dai capelli scuri, che Dick inseguì, che intrappolò e da cui si fece intrappolare per tutta la vita – a cui dedicò una raccolta di lettere e saggi proprio con quel titolo. Ma non sono tutte *dark-haired girl*, le donne di Dick: c'è anche un altro modello, quello che incarna l'*anima* junghiana. Se la prima (→ *The Dark-Haired Girl*) affascina per un'apparente vitalità, ma in realtà porta con sé la morte, perché aspira, prosciuga lo spirito vitale (è in qualche modo una donna-vampiro, come spesso in Edgar Allan Poe), la seconda (l'*anima*) diffonde attorno a sé vitalità vera, dona, concede, è fertile nel senso più profondo. Le rappresentanti più tipiche della prima categoria sono forse Pris di *L'androide Abramo Lincoln* e Alys di *Scorrete lacrime*. Pris è schizofrenica (→ follia 1) e ha una durezza inimmaginabile. Louis Rosen, che se ne è innamorato, è consapevole di ciò che lo aspetta ("Ero condannato ad amare [...] una cosa-oggetto crudele, fredda e sterile [...]. Sarebbe stato meglio odiare il mondo intero"; *L'androide Abramo Lincoln*, cap. 14) e la descrive così:

Che cosa ho fatto? mi chiesi. Mi sono innamorato di lei? Di una donna dagli occhi di ghiaccio, una creatura schizoide, ambiziosa e calcolatrice, affidata alla tutela dell'ufficio di Igiene Mentale del Governo federale e bisognosa di psicoterapia per tutto il resto della sua vita, una ex psicotica che si dedica a progetti idioti con un'eccitazione catatonica, che insulta e aggredisce tutti coloro che le capitano a tiro se non sono disposti a darle esattamente ciò che lei vuole e quando lo vuole? Che donna, che razza di cosa di cui innamorarsi. Quale terribile destino mi aspetta, ora? (*L'androide Abramo Lincoln*, cap. 12)

Ciò che Dick teme di più da questo tipo di donne è la loro natura di macchine (→ androidi), l'automatismo delle loro reazioni che esclude

la partecipazione e l'empatia. Ciò appare ancora più chiaro dalla descrizione di Alys fatta dal fratello-amante Felix Buckman (→ polizia):

Sei [...] una macchina che agisce di riflesso, che ripete le proprie azioni all'infinito. Come un topo in un esperimento. Sei collegata al centro del piacere del tuo cervello e premi l'interruttore cinquemila volte all'ora, tutti i giorni della tua vita. Quando non dormi. Per me resta un mistero capire perché ti prenda il disturbo di dormire. Perché non continui a godere ventiquattr'ore su ventiquattro?

(*Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, cap. 7)

La smania di godimento di Alys è solo apparentemente un segno di vitalità: porta con sé un'evidente (anche se dissimulata) pulsione di morte (→ vita/morte). Ci sono donne, al contrario, che rappresentano la vittoria della vita sulla morte, che con la loro presenza illuminano l'ambiente intorno a loro. Possono non essere intelligenti o brillanti, come la Liz Bonner di *In questo piccolo mondo*, ma sono capaci di vivere la felicità e di donarla agli altri. Il personaggio forse meglio riuscito in questo senso è Bonny Keller. Così dice di lei il dottor Stockstill:

Una bella donna affascinante... bella adesso, come dieci anni prima... I danni, il cambiamento subito da tutti quanti, parevano non averla toccata.

La cicala che cantava tutta l'estate: così era Bonny. Nell'oscurità della guerra, con tutte le sue distruzioni e l'incessante alterarsi delle forme di vita, Bonny continuava a cantare il suo canto di gioia, di entusiasmo, di indifferenza al male; niente poteva indurla, neppure la cruda realtà, a diventare ragionevole. "Gente fortunata! La gente come Bonny è più forte delle forze della decadenza, del cambiamento. Ecco a che cosa è riuscita a sfuggire: alle forze della decadenza che si sono instaurate nel mondo. Il cielo è caduto addosso a noi, non addosso a lei..."

(*Cronache del dopobomba*, cap. 9)

Nella sua classica analisi del sistema dei personaggi di *Cronache del dopobomba*, Fredric Jameson non trova un posto per Bonnie. Dovrebbe essere chiaro, invece, che proprio Bonnie, in quanto riassume in sé le potenzialità di adattamento e di cambiamento della comunità di Marin County, rappresenta un'alternativa implicita all'"evento fondamentale" di cui si parla nel romanzo, che Jameson riassume brillantemente così: "la sostituzione del dominio del linguaggio al dominio delle cose, dove il mondo vecchio e compromesso dell'attività empirica, del lavoro capi-



talistico quotidiano e della conoscenza scientifica è stato sostituito da un nuovo mondo fatto di comunicazione e di messaggi di ogni tipo” (Jameson 1975, p. 197). Se questo evento è quello che viene raccontato esplicitamente attraverso le due polarità incrociate tra Bluthgeld e Hoppy da una parte, Dangerfield e Bill dall’altra (ed è il racconto di uno scontro di → potere), c’è chi si sottrae a questa epica lotta e cerca di “sfuggire alle forze della decadenza” dedicandosi alla costruzione di una nuova quotidianità, e sono proprio i due personaggi che Jameson individua come “narratori o ‘punti di vista’ privilegiati” (ivi, p. 195), Bonnie e Stuart McConchie: una donna e un nero.

In realtà sono rare le donne che possiamo collocare nettamente, senza esitazioni, in una o nell’altra di queste due categorie. Più spesso i personaggi femminili sono un misto delle due: in molte *dark-haired girl* c’è qualche tratto di *anima*. Lo vediamo in Fay Hume (→ *Confessioni di un artista di merda*), o in Kathy Sweetscent (→ *Illusione di potere*), in Rachel Rosen (→ *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*) o in Charley (→ *I nostri amici di Frolix 8*), o ancora nella psicocinetica (→ poteri psi) Mary Anne McClain (→ *I giocatori di Titano*) che, secondo un critico, “rappresenta l’elemento di variabilità che Dick, dai tempi di → *L’uomo variabile*, vede come positivo e promettente” (Mackey 1988, p. 63). D’altra parte, che Dick non fosse così misogino come egli stesso mostrò di credere più tardi lo dimostrano il primo e l’ultimo dei suoi personaggi femminili: Mary Anne Reynolds, che costituisce il centro di quel *Bildungsroman* che è → *Mary e il gigante*; e Angel Archer, che non solo è il punto di vista centrale, per non dire esclusivo, di → *La trasmigrazione di Timothy Archer*, ma rappresenta anche uno dei più interessanti tentativi di coniugare razionalità ed emotività senza quell’intreccio di misticismo e teatralità che caratterizza i personaggi maschili di altri romanzi del periodo esplicitamente religioso (→ *Radio libera Albemuth*, VALIS).

Posta questa difesa (non formale né scontata) della complessità dei personaggi femminili in Dick, non c’è dubbio che la variante distruttiva della *dark-haired girl* sia la figura che prevale nei suoi romanzi. Ed è altrettanto indubbio che questo è collegato con il ruolo che ebbero le donne nella vita di Phil. Un nesso di cui egli stesso era perfettamente consapevole:

DICK: Ho la tendenza a scrivere sempre dello stesso tipo di donna, una donna molto bella e crudele, la *belle dame sans merci*. È fredda, estremamente intelligente, molto bella, assolutamente crudele. E il protagonista si innamora inevitabilmente di lei e lei lo distrugge in qualche modo or-

ribile, indicibile, perché è così intelligente da prevedere tutto di lui, capisci. Mi è stato detto una volta, da uno dei miei terapisti, “Accidenti, vedo che ci sono otto di queste donne nella tua vita. Santo dio, ne ho contate otto, ne ho otto che corrispondono perfettamente a questo schema...”.

LEE: L'analista aveva letto i tuoi libri?

DICK: Sì, questo analista sì. E mi disse: “Non capisco qual è la causa e quale l'effetto. Sembra esservi una completa omogeneità tra le donne di cui ti innamori e questi personaggi, queste donne di cui scrivi tutto il tempo”. E sosteneva che le donne facevano sempre a pezzi i protagonisti: “Queste donne ti fanno costantemente a pezzi, poi tu cerchi di darti di nuovo da fare e vieni ulteriormente demolito”, e io ho risposto “Mi dispiace”. E lui, “Certo, ed è per questo che sei qui”.

(Dick 1982, p. 216)

Le radici dei suoi rapporti tormentati e parossistici con le donne della sua vita (le cinque che sposò, e le decine o forse più di cui si innamorò a ritmo forsennato), rapporti che si riflettono puntualmente nei suoi libri, sono state ormai sviscerate da biografi e critici, e consistono in una duplice assenza: l'assenza del padre, che divorziò dalla madre Dorothy quando Phil aveva cinque anni, e quella della gemella Jane, morta quando lui aveva un mese. L'assenza di Jane e la presenza di Dorothy, non controbilanciate da una significativa presenza maschile, sono due fra le componenti fondamentali dell'immaginario di Dick, che le proiettò non solo sulla sua vita ma sulla sua opera (che per questo, forse, risultano così difficili da separare): in termini di desiderio e di frustrazione, di tensione e di distanza. Quante volte nei suoi diari e nelle sue lettere Phil ha confessato di volere disperatamente una donna per compensare l'affetto che sentiva di non avere avuto da sua madre, e di accorgersi poi che sulle basi di quel desiderio di madre surrogata non era possibile costruire alcuna relazione? Come tanti grandi scrittori (come l'amato Joyce, per esempio) Dick deve essere stato insopportabile, per tanti versi, nella vita quotidiana e nel rapporto con le donne. E le donne nei suoi libri riflettono, in qualche modo, forse non le donne reali che amò, ma il modo in cui le amava e l'immaginario che egli aveva di loro. Giustamente Oriana Palusci ricorda quanto importante sia stato in passato il ricorso all'immaginario femminile negli artisti americani (da Hawthorne a Dreiser) per sovvertire “l'America apocalittica dei media, della tecnologia, della distruzione atomica”. E ci mostra, inopinatamente e sorprendentemente, un'immagine di Dick “al femminile”: “Anche Dick cede il Verbo alla voce di una donna. Il creatore di Dick, una volta portata a

termine la sua laboriosa scrittura, può riposarsi dichiarando: 'E quando scrivo un altro libro, sono con i miei amici e sono felice. E quando lo termino, entro in un *post-partum*'. Egli stesso, in attesa di riunirsi all'amata sorella, assume l'identità della gestante, che dà alla luce la sua (mostruosa?) creatura" (Palusci 1989, pp. 96-97).

## **droga**

La droga attraversa tutta l'esperienza e la cultura del Novecento, non come "una nuova dimensione della carne" al modo delle culture orali e di qualche momento (passato) della cultura occidentale, quanto piuttosto come "un lasciapassare per il baraccone delle streghe" (Leonzio 1997, p. 14). I movimenti giovanili degli anni Sessanta la intrecciarono però con l'ultima generalizzata convulsione sociale del capitalismo fordista, e nella letteratura il più affascinato e coinvolto testimone di questo fenomeno fu William S. Burroughs. A paragone, in questo campo Philip Dick non fu che un dilettante. Dick non fu mai dipendente dall'eroina come Burroughs (anzi probabilmente non ne fece mai uso), non ebbe mai della droga la stessa enciclopedica conoscenza di quest'ultimo, che ne fu sperimentatore e ricercatore consapevole, non fece mai della droga un modello culturale ed economico così onnicomprensivo come quello dell'"algebra del bisogno" elaborato dallo scrittore di St. Louis ("La diagnosi di Burroughs è che possiamo evitare l'inevitabile chiusura che accompagna ogni nuova tecnologia calcolando tutti i nostri aggeggi come una *droga*", McLuhan 1964).

L'immagine largamente diffusa, ai suoi tempi e ancora oggi, di un Dick che compone le sue opere sotto l'influenza dell'Lsd è nient'altro che una leggenda, divulgata per molteplici motivi (non tutti necessariamente ignobili) da giornalisti, curatori e amici, e tollerata, quando non incoraggiata, da Dick stesso. Uno dei più noti propagatori di questa leggenda fu il curatore di *Dangerous Visions* (1967), Harlan Ellison, che nella sua introduzione al racconto di Dick compreso in quell'antologia, → *La fede dei nostri padri*, scrisse:

[Gli] esperimenti [di Philip K. Dick] con l'Lsd e altri allucinogeni, e con stimolanti della classe delle anfetamine, hanno prodotto frutti come il racconto che state per leggere, una visione "pericolosa" sotto tutti gli aspetti. [...] Posso solo azzardarmi a dire che una giusta somministrazione di droghe per l'espansione della mente possa aprire all'intelletto creativo aree del tutto nuove. Aree che sono state, sino a oggi, il paese dei ciechi. (Ellison 1967, p. 202)

Questa dichiarazione provocò screzi che arrivarono sino alla rottura fra Ellison e Dick; il quale, dal canto suo, quasi dieci anni dopo scriveva:

Avevo scritto molti altri romanzi che avevano ricevuto un'ottima accoglienza e stava già emergendo un solido apparato critico, soprattutto a proposito della mia opera davvero folle dal titolo → *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, che raccontava i lunghi viaggi allucinogeni di personaggi in preda a droghe psichedeliche. Era il mio primo lavoro che parlasse di droghe e mi fece guadagnare ben presto la nomea di persona dedita agli stupefacenti. In un primo momento questa fama rese bene in termini di vendite, ma alla fine si trasformò in una specie di maledizione. (→ *Radio libera Albemuth*, cap. 9).

Quello che Phil Dick qui non dice è quanto di suo ci mise a consolidare “quella fama”. In realtà, come racconta il suo biografo, Dick non assunse mai eroina o cocaina, non fu un appassionato consumatore di cannabis, e le sue esperienze con l'Lsd furono poche (Sutin 1990, p. 166). Da una di queste esperienze fatta nel 1964 derivò una delle visioni di → *Labirinto di morte*; di un'altra, in cui si mise a parlare in latino (lingua che aveva studiato alle superiori) rimane traccia in → *VALIS* (cap. 3). Da un'assunzione di mescalina (forse l'unica nella sua vita) nel maggio del 1970 ricavò la trama di → *Scorrete lacrime, disse il poliziotto* (Sutin 1990, pp. 192, 194). Ma il vero amore di Phil furono le pillole, soprattutto anfetamine, che cominciò a prendere fin da adolescente in relazione ai suoi attacchi di panico, vertigine e agorafobia (Sutin 1990, pp. 106) e di cui abusò seriamente soprattutto fra il 1970 e il 1972, dopo il divorzio con Nancy, fino al ricovero in una clinica canadese dopo un tentativo di suicidio (Sutin 1990, cap. 8).

Ma a parte la biografia, la prima cosa da sottolineare è che in tutta una prima fase le droghe, nella narrativa di Dick, sono prevalentemente legate a un problema ontologico (→ realtà/illusione). Non sono certamente solo un pretesto, ma la loro principale funzione narrativa è quella di essere uno degli elementi (come i → poteri psi) che provocano gli slittamenti di realtà di cui i suoi personaggi fanno esperienza. Non che sia casuale, ovviamente, che le droghe – e specialmente quelle dette “allucinogene”, “psicotomimetiche” o “psicodislettiche” secondo la classificazione di Delay (Leonzio 1997, pp. 185-186) – producano alterazioni percettive o del giudizio (insomma, allucinazioni e illusioni): tuttavia Dick spesso si concentra sulla domanda se queste alterazioni o allucinazioni abbiano un carattere più o meno oggettivo, e nella narrazione le alterazioni psico-fisiologiche indotte sui fruitori dalla droga vengono

oggettivate non solo dai personaggi, ma anche dal narratore, così che il lettore poco o nulla sa delle eventuali sofferenze provate dal consumatore, che si limita a trovarsi appunto traslato in un'altra realtà.

Questa, per esempio, è la situazione in *Le tre stimmate*, in cui l'assunzione del Can-D e del Chew-Z produce l'effetto di realtà corrispondente (la "traslazione" nel mondo di Perky Pat o nei mondi creati da Palmer Eldritch) senza apparenti "effetti collaterali" che non siano, al termine, l'apparizione sul soggetto delle tre stimmate del titolo. È semmai il carattere astratto di → merce delle droghe che, in questo romanzo, pare interessare a Dick. In → *Il sognatore d'armi* l'excalatium e la conjorizina (nomi di fantasia, effetti simili a quello della mescalina o della psilocibina) sono potenti tossici, ma Lars Powderdry dichiara olimpicamente: "Tutto quello che mi è capitato come effetto collaterale è stato un po' di gocciolamento al naso" (cap. 15). Lilo Topchev, la controparte sovietica di Lars, prende il formophane, una droga sintetica creata apposta per lei, proprio per combattere gli effetti di una devastante depressione. Il carattere farsesco e umoristico del romanzo azzecca ogni drammaticità.

Diverso è il caso delle "droghe temporali", come il JJ-180 in → *Illusione di potere*. Il JJ-180 è la prima droga realmente infernale in Dick: genera assuefazione alla prima assunzione, e la sindrome da astinenza provoca un terribile "addensamento" e appesantimento della realtà, come sperimentato da Kathy, la moglie di Eric Sweetscent:

Riuscì a prendere il disco Decca. Il bordo scuro era simile a una lama di coltello, che le segava le mani mentre attraversava l'ufficio avviandosi alla porta. L'ostilità del disco verso di lei, il suo inanimato e pur feroce desiderio di distruggerla, divennero opprimenti; Kathy non pote più resistere al contatto con il disco.

E lo lasciò cadere.

Il disco giaceva sul fitto tappeto, apparentemente intatto. Ma come fare a raccoglierlo di nuovo? Come staccarlo dallo sfondo? Il disco non sembrava più un oggetto distinto: si era fuso con il pavimento.

(*Illusione di potere*, cap. 6)

Ma il JJ-180 è anche uno stimolatore di viaggi nel → tempo, e come tale lo usano tanto Gino Molinari, il dittatore terrestre del romanzo, quanto Eric, per influenzare le vicende della → storia. Gran parte della componente privata della trama (peraltro piuttosto sconnessa) è dedicata ai tentativi di Eric di trovare un antidoto alla droga da somministrare alla moglie, che avvizzisce giorno dopo giorno reclusa in una clinica. Il mici-

diale effetto delle droghe, che addensano sul corpo lo scorrere del tempo, era evidentemente ben presente a Dick, che ne fece uno degli effetti più spaventosi della droga KR-3 in *Scorrete lacrime*. In questo romanzo, infatti, Alys muore a causa di un'overdose di questa droga, e il risultato è orribile:

[Jason] arrivò al bagnò e spalancò l'uscio.

E vide, sul pavimento, uno scheletro.

Indossava calzoni neri, una camicia di pelle rossa, una cintura a maglie di catena con la fibbia in ferro battuto. Le ossa dei piedi si erano liberate delle scarpe dai tacchi alti. Qualche ciuffo di capelli era ancora attaccato al cranio, ma, oltre a quelli, non restava nulla: erano scomparsi gli occhi, tutta la carne. E lo scheletro si era già ingiallito. [...]

“È morta” pensò. “Ma quando? Centomila anni fa? Un minuto fa?”

(*Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, cap. 21)

La causa di questo estremo decadimento del cadavere di Alys è l'effetto che ha il KR-3 di “annulla[re] la capacità del cervello di escludere un'unità spaziale da un'altra. [...] [Il cervello] non è più capace di dire quali oggetti esistano e quali siano solo possibilità latenti. Il risultato è che si aprono corridoi alternativi. Il sistema percettivo alterato vi entra e il cervello percepisce un intero nuovo universo in via di creazione” (cap. 27). Il KR-3 porta in luce veri e propri universi alternativi, e li rende effettivi non solo per il consumatore della droga, ma anche per altri soggetti: ed è così che Jason Taverner finisce intrappolato nell'universo di Alys, in cui non è più la star televisiva che era nel suo.

E tuttavia, finché Dick fa un uso tutto sommato ancora così metaforico della droga e dei suoi effetti, non riesce a scuoterci più di tanto. Anche in *La fede dei nostri padri*, il racconto del 1967 così pompato da Ellison, l'accento non è tanto sugli allucinogeni che impediscono ai cittadini di percepire il vero aspetto del leader mondiale, quanto proprio sull'essenza del potere e sulla sua blasfema commistione di teologia e politica. Sarà solo dopo il 1975 che Dick farà i conti sino in fondo con la storia della generazione degli anni Sessanta di cui fu compagno e testimone a Berkeley:

Era come un'epidemia. Nessuno poteva dire in che misura fosse dovuta alle droghe. Quegli anni in America (fra il 1960 e il 1970), e questo posto, la zona della baia di San Francisco nella California del Nord, erano una totale fregatura. Mi dispiace dirvelo, ma è la verità. Termini eleganti e teorie elaborate non possono nascondere questo fatto. Le autorità di-

vennero psicotiche quanto coloro a cui davano la caccia. Volevano rinchiodare tutti quelli che non erano cloni del sistema. Le autorità erano piene di odio.

(→ *VALIS*, cap. 1)

La parabola esistenziale, individuale e sociale di quella generazione (“persone che sono state punite eccessivamente per quello che hanno fatto”) è narrata in → *Un oscuro scrutare*, un romanzo talmente cupo e disperato che è stato possibile avvicinarlo “al mondo senza speranza di Samuel Beckett e del suo *Finale di partita*” (Pagetti 2004, p. 15). Il ritratto del disfacimento fisico e intellettuale di Bob Arctor e del suo gruppo di amici, con il cervello progressivamente bruciato dalla *Substance D*, la Sostanza M (D come *death*, M come → morte) è impietoso, ma Dick non condanna moralisticamente i suoi personaggi. Non c’è disprezzo, ma grande pietà nel modo in cui vengono descritti i tratti inautentici, meccanici, ripetitivi che la droga fa emergere in chi la consuma (→ androidi):

La vita biologica continua, rifletté. Ma quella dell’anima, quella dell’intelletto... ogni altra cosa è morta. Una macchina di riflessi. Come certi insetti. A ripetere dannatissimi modelli, anzi un unico modello di comportamento, sempre e di nuovo. Che risulti appropriato o meno.

(*Un oscuro scrutare*, cap. 4)

Non c’è disprezzo, ma non c’è neanche indulgenza. Quel legame fra la droga e Dio, anche la parte terribile di Dio, che Dick aveva visto in altri romanzi (*Le tre stimmate*, per esempio), qui è del tutto spezzato, e la citazione di san Paolo dalla *Prima Lettera ai Corinzi*, 13, 12 (*per speculum in aenigmate*) che nei romanzi successivi è il ponte per arrivare a una (forse illusoria) visione più chiara, qui segna solo il buio e l’eclissi della vita. Quello che qui Dick vede ed esprime con terribile lucidità è la sconfitta della “generazione lisergica”, una sconfitta che non è consistita nell’aver fallito un assalto al cielo, ma nel non aver visto che quella ribellione era inscritta sin dall’inizio, tramite un astuto doppio legame, nel funzionamento stesso della società (→ società/individuo), nella rimozione simbolica e nella glorificazione materiale della morte:

Se, allora, vi è un’elezione esistenziale in cui la cosiddetta generazione lisergica ha profondamente creduto, è stata giusto quella che decantava nella virtualità percettiva delle droghe (Lsd in testa) l’esaltazione dell’individuo, e dunque anche e, forse, soprattutto, della morte individua-

le, a fronte di una società che espelle, se non altrimenti consumabile, la morte dalla vita quotidiana innanzitutto con il far morto l'individuo nella fissità della postura necessaria al dilatarsi mediale dello spazio percettivo. La scelta di un tale 'alternativo', come veniva detto, modello di comportamento fu pertanto un sottrarsi a una sottrazione; da un lato, dunque, si rifiutava il sociale che sottrae all'individuo le sue marche più estreme ('tu sei quello che consumi, non già quanto ti consumi'), dall'altro, nel sottrarsi a tale sottrazione, si ripercorreva la stessa immediata palingenesi offerta dal sociale, vale a dire la dilatazione dello spazio percettivo, come rivoluzione tutta individuale e al contempo, in quanto *social error*, tutta massificata.

(Frasca 1993, p. 396)

È per questo che la Sostanza M viene coltivata e prodotta da quella stessa comunità Nuovo Sentiero che accoglie, disciplina e "recupera" i drogati allo stadio terminale.

**effetti Rushmore → androidi; tecnica**

**entropia → kipple**

**famiglia → matrimonio**

**fantascienza**

La situazione lamentata da Stanislaw Lem nel 1975 a trent'anni di distanza si è ribaltata:

Gli scritti di Philip Dick avrebbero meritato un destino migliore di quello loro assegnato dal luogo in cui sono nati. Anche se non hanno una qualità omogenea, né realizzano sempre pienamente le loro potenzialità, solo a forza li si può assimilare alla congerie di materiali destituiti di valore intellettuale e di una struttura originale che costituisce la fantascienza. I fan di quest'ultima sono attratti dal peggio di Dick [...]. Ma la sua bizzarra mescolanza di tecniche allucinogene e palingenetiche non gli ha procurato molti ammiratori al di fuori delle mura del ghetto, perché questi lettori sono respinti dagli scadenti attrezzi di scena che l'autore pesca dal repertorio della fantascienza.

(Lem 1975, p. 223)

Oggi Dick ha una crescente fortuna di pubblico e di critica dentro e fuori il mondo della fantascienza: fortuna postuma, è vero, visto che si è costruita a partire dal successo di *Blade Runner* (1982). È indubbio



però che negli ultimi venticinque anni il numero di lettori respinti dagli “scadenti attrezzi di scena pescati dal repertorio della fantascienza” sia sensibilmente diminuito. Ma nel corso di questi venticinque anni è rimasto, anzi si è complicato, il problema che già si poneva Lem (sia pure in modo schematico e a volte irritante) e cioè: se è vero che le storie di Dick “si stagliano sullo sfondo dal quale hanno avuto origine”, anche se l’autore “impiega gli stessi materiali e gli stessi attrezzi di scena di altri scrittori americani [di fantascienza]” (ivi, p. 213), qual è la relazione tra Dick e la fantascienza? Possiamo considerarlo uno scrittore “tutto interno” alla fantascienza? Se sì, è uno scrittore di fantascienza atipico – e quanto (o come) atipico? Questioni che possono essere fuorvianti e anche futili, se si mira a risposte semplificatrici o se si adotta una visione “essenzialista” dei generi, ma che possono invece essere utili a illuminare la scrittura di Dick se vengono affrontate con un metodo aperto e duttile.

Perché il problema si è complicato dai tempi dell’intervento di Lem? Perché fra il 1976 e il 1982 Dick pubblicò i suoi ultimi cinque romanzi, i quali (tutti tranne uno, → *Deus Irae*) hanno poco o nulla a che fare con la fantascienza ma sono in compenso molto “dickiani”; e dopo il 1982 sono usciti praticamente tutti i romanzi mainstream superstiti composti fra il 1953 e il 1960. E quindi, ora che il quadro complessivo dell’opera di Dick è noto, sappiamo che esso comprende tanto opere di fantascienza quanto opere inequivocabilmente *non* di fantascienza. Il che corrisponde esattamente all’influenza che ebbero le due componenti nella sua formazione (→ genealogie; trame e personaggi). Quando per la prima volta Phil si presenta come personaggio di un proprio romanzo, → *Radio libera Albemuth*, e lo fa scindendosi in due persone diverse, assistiamo tra i due a questo curioso colloquio:

“Non leggo fantascienza” rispose Nicholas. “Leggo solo autori seri come Proust, Joyce e Kafka. Quando la fantascienza avrà qualcosa di serio da dire, la leggerò.” Poi cominciò a parlare delle virtù di *Finnegans Wake* [...].

“La fantascienza è la letteratura del futuro” gli dissi, quando fece una pausa. “Entro pochi decenni andremo sulla luna.”

“Oh no” disse convinto Nicholas. “Non andremo mai sulla luna. Tu vivi in un mondo di fantasia.”

(*Radio libera Albemuth*, cap. 2)

Il narratore Phil Dick, scrittore di fantascienza, attribuisce al suo alter ego Nicholas Brady l’amore per la letteratura “alta” che anch’egli ebbe

sempre (e un disprezzo per la fantascienza che non ebbe mai). In uno scritto autobiografico composto nel 1968, Phil racconta il suo precoce interesse, da bambino, per i fumetti e le riviste di “pseudoscienza” come “American Weekly” (evocato anche in libri come → *Confessioni di un artista di merda*, capp. 1-2, e → *Illusione di potere*, cap. 6), sino alle riviste di fantascienza lette dai dodici anni in poi; ma al liceo, scrive, “mi sprofondai nei classici della letteratura moderna: Proust e Pound, Kafka e Dos Passos, Pascal [...]. [Ho] acquisito un’utile conoscenza della letteratura dall’*Anabasi* all’*Ulisse*. Non sono cresciuto nutrendomi di fantascienza, bensì di opere serie e ben note di autori di tutto il mondo” (Dick 1968, p. 46). Un’analisi della sua produzione, anche e soprattutto di quella fantascientifica, dimostra quanto profonda sia stata su di lui l’influenza di alcuni scrittori, in termini di tematiche, di costruzione del racconto, di → stile.

Sappiamo che per tutti gli anni Cinquanta Dick scrisse racconti e romanzi tanto di fantascienza quanto mainstream, e che addirittura fra il 1957 e il 1959 smise di scrivere fantascienza per dedicarsi soltanto alla letteratura “tradizionale”. Che a volte si vergognava di confessare che scriveva fantascienza. E adesso che possiamo leggere i suoi romanzi non di fantascienza degli anni Cinquanta, vediamo che essi non sfigurano affatto di fronte agli altri: sono solo diversi. Lui smise di scriverli nel 1960: non possiamo dire come si sarebbe evoluto se avesse continuato in quel campo. Dobbiamo allora concludere che la fantascienza sia stata per lui una soluzione di ripiego, dovuta al fatto che gli unici editori che gli acquistavano qualcosa erano quelli di fantascienza (“scrissi diverse storielle che speravo di vendere al “New Yorker” – non l’ho mai fatto”; Dick 1968, p. 46)? Dobbiamo considerarlo uno scrittore di fantascienza “per caso”? Rispondere positivamente a queste domande sarebbe azzardato sul piano storico, ma soprattutto superficiale su quello narrativo, perché trascurerebbe l’assoluta originalità dei nuclei tematici di Dick e anche il legame strettissimo (a volte anche morboso) che c’è tra la sua scrittura e la sua vita. E allora, può anche essere che la scelta della fantascienza sia stata dovuta, in linea di fatto, al caso, per esempio all’incontro nel 1951 con Anthony Boucher. Non possiamo però non riconoscere che nella fantascienza Dick trovò un’atmosfera, una serie di convenzioni narrative e di tradizioni tematiche che costituirono il terreno probabilmente ideale per lo sviluppo dei suoi temi più personali.

Certo, né Kafka (a cui per primo lo avvicinò Lem nel saggio del 1975) né Borges (a cui lo paragonò Ursula Le Guin) furono scrittori di fantascienza. In astratto, Dick avrebbe potuto sviluppare anche entro

altre tradizioni e convenzioni narrative le sue predilette ossessioni: la minaccia dell'entropia in agguato e lo sfaldarsi della realtà materiale (→ realtà/illusione; kipple); la corrispondenza tra coscienza di sé e realtà oggettiva (→ androidi; follia; tempo); la lotta del singolo contro l'oppressione delle istituzioni e delle organizzazioni in genere (→ società/individuo; potere; storia). Ma avrebbe potuto farlo allo stesso modo, e con gli stessi risultati? C'è da dubitarne. Dick non fu, per costituzione e per istinto, uno scrittore fantasy, o genericamente fantastico. Certo, scrisse un romanzo (→ *La città sostituita*) e un pugno di racconti che sono inequivocabilmente fantasy. Ma l'allegria e l'ostinazione con cui frugò e grufolò per più di vent'anni negli "scadenti attrezzi di scena" della fantascienza per restituirceli perfettamente riconoscibili eppure inquietantemente trasformati corrispondeva a una sua radicata e inestirpabile vocazione alla razionalità esasperata e magari distorta (→ scienza). La pervicace volontà di sottoporre ogni ipotesi e ogni teoria (ne produceva tante quanti gli aeroplani all'aeroporto di Los Angeles, scrisse) a una disamina condotta con paranoica ostinazione esplose anche nelle ultime opere, quelle di carattere religioso che qualche miope marxista della cattedra si ostina ad ascrivere a una deriva irrazionalista. In Dick anche il misticismo è, a suo modo, razionale. E dove avrebbe potuto trovare un brodo di coltura migliore per questa sua tendenza, se non nella fantascienza? Anche i romanzi dell'ultima trilogia (→ *VALIS*, → *Divina invasione*, → *La trasmigrazione di Timothy Archer*) che, con la possibile eccezione del secondo, non hanno nulla a che fare con la fantascienza, ma sono uno dei ritratti più originali dei molti volti di → Dio prodotti dalla letteratura nel Novecento, anche questi romanzi non sarebbero nati, crediamo, se non avessero avuto alle spalle i trenta e oltre romanzi di fantascienza scritti nei trent'anni precedenti.

La conclusione è quindi che, nel modo più personale, eterodosso e paranoico possibile (come, per altri versi e in altri modi, James G. Ballard e Kurt Vonnegut), Philip Dick fu uno scrittore di fantascienza. Oltre che, ma questo va da sé, un grandissimo scrittore.

**filosofia → psicoanalisi; scienza; realtà/illusione**

### **follia 1 (schizofrenia)**

Follia, o pazzia [*madness*] non è un termine tecnico specifico della psicologia o della psichiatria. E infatti in Dick lo troviamo poche volte. Qui l'abbiamo utilizzato come contenitore generale per trattare il problema della malattia mentale nella sua vita e nella sua opera.

In → *Noi marziani* Jack Bohlen (che è schizofrenico, anche se non al punto di Manfred), usa il termine “pazzia” in un’occasione, e la definisce così: “dover ricostruire un’immagine della propria vita facendo domande agli altri” (cap. 13). Questa perdita di autocoscienza, per Jack, avrebbe origine nell’incapacità di ricordare (→ amnesia/anamnesi). Più spesso (anzi, quasi sempre) Dick ricorre però al termine “psicosi” o a parole equivalenti. In → *Confessioni di un artista di merda* Charley, il marito di Fay, spiega a Nathan perché lei è “psicopatica”:

“Qual è la chiave del comportamento di Fay? Lei vuole sempre fare quello che le pare. [...] E non può aspettare, non è vero? È come un bambino: vuole fare quello che le pare e non può aspettare. Non è una forma di psicopatia? E poi non si preoccupa degli altri. Anche quella è una psicopatia. Lo è davvero, non ti sto prendendo in giro.”  
(*Confessioni di un artista di merda*, cap. 14)

Il termine “psicopatia”, in senso tecnico, è diverso da “psicosi” ma possiamo assumere che nel linguaggio di Charley i due siano equivalenti. Notiamo che nel discorso di Charley, la psicopatia di Fay consiste in un difetto di attenzione verso gli altri.

E qui ci avviciniamo a una definizione più precisa di psicosi per Dick. È ancora Jack Bohlen che ce la dà:

Ora capisco cos’è la psicosi: l’estrema alienazione della percezione dagli oggetti del mondo esterno, specialmente gli oggetti che contano: la gente che ha calore umano. E cosa prende il loro posto? Una preoccupazione terribile per... l’interminabile flusso e riflusso della propria personalità. I cambiamenti che nascono dall’interno e che riguardano solo il mondo interiore. È una completa scissione dei due mondi, quello interiore e quello esterno: nessuno dei due lascia più tracce sull’altro. Entrambi continuano a esistere, ma ciascuno va per la sua strada.  
(*Noi marziani*, cap. 11)

*Noi marziani* è stato scritto nel corso del 1962. Il concetto spiegato da Jack torna, più elaborato, nel testo *La schizofrenia e il Libro dei mutamenti*, pubblicato nella rivista “Niekas” nel 1965, come descrizione non della psicosi in genere, ma della schizofrenia: ed è quella a cui Dick resterà fedele anche successivamente. Il “mondo interiore” e il “mondo esterno” di cui parlava Jack sono qui indicati da due termini greci che vedremo ricorrere spesso in Dick: *idios kosmos* e *koinos kosmos*. Il primo indica il mondo privato, l’attività psichica prevalentemente autori-

ferita che è tipica dell'infanzia e che a poco a poco, con l'adolescenza, gli individui imparano a mediare con il secondo, il *koinos kosmos*, che è il mondo condiviso, quello della realtà oggettiva e delle relazioni (→ realtà/illusione). La schizofrenia consisterebbe invece in un'incapacità di armonizzare *idios kosmos* e *koinos kosmos*. Dick contesta che lo schizofrenico, come si afferma di solito, voglia evadere dal mondo reale per rifugiarsi in un mondo di fantasia. "La fatale comparsa, intorno ai diciannove anni, della schizofrenia, non è una fuga dalla realtà. Al contrario, è l'esplosione della realtà intorno a lui, la presenza e non l'assenza di una prossimità con essa" (Dick 1965, p. 216). È evidente il riferimento autobiografico. In realtà la diagnosi di schizofrenia, che Dick dichiara a più riprese essergli stata fatta appunto intorno ai diciannove anni, è tutt'altro che certa, visto che altri psichiatri che visitarono Dick successivamente non si espressero in questi termini, anzi esclusero categoricamente che egli potesse essere classificato come psicotico. Lawrence Sutin affronta la questione della discussa "pazzia" di Dick e conclude che è impossibile arrivare a una conclusione del genere, anzi propende chiaramente per l'ipotesi contraria (Sutin 1990, "Introduzione", pp. 26-28; su vari episodi psichiatrici della sua vita, vedi ivi, pp. 70-71, 148, 192, 207, 220-222).

Per tornare alla psicosi, fra le tre principali sottoclassi delle psicosi funzionali (schizofrenia, paranoia e psicosi maniaco-depressiva), Dick parla in realtà quasi solo della prima, che sembra considerare, come in una sineddoche, la psicosi in generale (o quantomeno, anche per ragioni autobiografiche, la più rappresentativa). Come abbiamo visto, nello schizofrenico, dunque, "l'*idios kosmos* si dilata in maniera abnorme, assorbendo il sistema di relazioni e significati del *koinos kosmos*, forzandoli e ricomponendoli senza rispondere, almeno in apparenza, a un qualche principio organizzativo" (Chiappetti 2000, p. 53). Ma Dick, sia nelle citate riflessioni di Jack Bohlen nel capitolo 11 di *Noi marziani*, sia in *La schizofrenia e il Libro dei mutamenti*, sottolinea anche un altro elemento: quello del → tempo.

Ciò che distingue l'esistenza dello schizofrenico da quella che al resto di noi piace credere di condurre è l'elemento del tempo. Lo schizofrenico vive tutto subito e simultaneamente, che lo voglia o no: l'intero film l'ha già travolto, mentre noi lo osserviamo scorrere un fotogramma alla volta. Dunque per lui la causalità non esiste. Per lui, in ogni situazione domina, invece, il principio connettivo a-causale che Wolfgang Pauli ha chiamato "sincronismo" – non, come nel nostro caso, tra i tanti fattori

attivi. Al pari di una persona sotto l'effetto dell'Lsd, lo schizofrenico è imbottigliato in un presente infinito. Non è tanto divertente. (Dick 1965, pp. 216-217; per Pauli e la sincronicità → scienza)

La schizofrenia autistica di Manfred in *Noi marziani*, in effetti, ha a che fare con il tempo; o meglio, questa è la spiegazione dell'autismo proposta da una nuova teoria svizzera che il dottor Glaub (→ psichiatria) espone al padre di Manfred, Norbert Steiner, nel capitolo 3. Secondo questa teoria l'autistico è incapace di vivere nel mondo che lo circonda perché per lui questo mondo è troppo accelerato: lui vive secondo un tempo incommensurabilmente più lento, che gli rende impossibile vedere gli oggetti e ascoltare i suoni. Questa teoria diventa in breve, quasi impercettibilmente, la "verità" sull'autismo di Manfred, e quindi il motore della → trama del romanzo. In realtà è Arnie Kott che ipotizza, senza conoscere la teoria, che la schizofrenia possa essere collegata con la precognizione, e collega l'ipotesi con la → religione dei bleekmen che consultano un oracolo per prevedere il futuro (cap. 6); durante il successivo incontro con Glaub a cui è presente anche Jack Bohlen (cap. 7) Arnie conclude che Manfred è in grado di prevedere il futuro e commissiona a Jack la costruzione di una "camera rallentata" che gli consenta di registrare le visioni del ragazzo. La camera non verrà mai costruita e le capacità precognitive di Manfred si esplicheranno in altro modo.

Se ci siamo dilungati su questo filone narrativo di *Noi marziani* non è solo perché esso è indicativo di una modalità dickiana di costruzione delle trame (particolari apparentemente privati diventano costitutivi della realtà narrativa, in uno slittamento dall'epistemologia all'ontologia che è caratteristico dell'autore), ma anche perché esso allude a una metamorfosi dell'autismo di Manfred rilevante sia per il romanzo sia per la concezione che Dick ha della schizofrenia. Quella che all'inizio del romanzo appare una pura e semplice patologia di Manfred si rovescia proprio a questo punto (tra i capp. 6 e 7) in una qualità positiva, in un'abilità che può avere un valore sociale. Certo, Arnie è un capitalista rapace (→ capitale/lavoro) e un pirata, perciò vuole sfruttare Manfred per i suoi interessi privati, ma Dick suggerisce che la sua ipotesi sulle capacità del ragazzo è giusta. Questo è un elemento costante della visione che Dick ha della schizofrenia. Essa, certo, è freddezza e distanza, come nelle *dark-haired girl* con tratti schizoidi di cui la sua narrativa abbonda e di cui Pris Frauentzimmer (→ donne) è un emblema. Eppure nello/a schizofrenico/a Dick vede anche una concentrazione particolarmente attiva degli elementi più specificamente umani, quelli della creazione e della rifles-

sione, che paradossalmente ne fanno personaggi interessanti e positivi. Proprio a proposito di Pris, si veda questo dialogo tra Louis e Maury:

“Maury, noi non abbiamo immaginazione. È questo che non va. Niente immaginazione.”

“E invece l’abbiamo.”

“No” dissi. “*Perché non siamo pazzi*. Siamo persone serie e sane di mente. Non siamo come tua figlia, non siamo come Barrows. Non è un dato di fatto, questo? Vorresti dirmi che non lo senti? Il senso di mancanza, qui fra queste mura? Qualche svitato che con i clack-clack di una cesoia lavora a un suo progetto folle e mostruoso a ogni ora del giorno e della notte, magari piantandolo a metà per dedicarsi a qualcos’altro di non meno pazzesco?”

(→ *L’androide Abramo Lincoln*, cap. 12)

Un’ambivalenza del genere torna in altri personaggi schizofrenici di Dick, per esempio nel Bill Lundborg di → *La trasmigrazione di Timothy Archer*, in cui, alla fine del libro, Angel crede di vedere una speranza per la propria vita. È come se Dick vedesse nella schizofrenia un modo, certo pericoloso ma in fondo vitale, per uscire dagli incubi della società e della storia del capitalismo. Ancora in *Noi marziani*, troviamo espresso questo concetto nel modo più chiaro, e non in bocca a un essere umano terrestre, ma a un bleekman (→ alieni), un aborigeno, un essere disprezzato e sfruttato dal capitalismo marziano come da quello terrestre. Eliogabalo (questo il nome che i terrestri hanno dato al bleekman – e chi vuole ricordare Artaud può farlo) ha appena definito la schizofrenia come “le forze primitive dentro l’uomo”, e a un Arnie Kott poco interessato e sordo a ogni discorso che vada al di là della sua sete di dominio dice:

Lo scopo della vita è un mistero: dunque, il modo di raggiungerlo è nascosto agli occhi delle creature viventi. Chi può dire se gli schizofrenici non sono nel giusto? Signore, loro intraprendono un viaggio coraggioso. Rifiutano le mere cose, che uno può maneggiare e volgere a uso pratico; guardano dentro, al *significato*. Là giace la notte scura senza fine, l’abisso. Chi può dire se ritorneranno? E, se sì, come saranno dopo aver afferrato per un attimo il significato? Io li ammiro.

(*Noi marziani*, cap. 6)

Commenta molto pertinentemente Mackey:

Questa prospettiva positiva anticipa la posizione di R.D. Laing in *La politica dell’esperienza* (1967), dove si sostiene che il viaggio dello schizo-

frenico nel mondo interno è “una delle forme in cui, spesso per il tramite di persone assolutamente comuni, la luce ha cominciato a filtrare attraverso le fessure nelle menti troppo chiuse”. Laing riconosceva comunque che questo viaggio implicava “l’incontro con terrori, spiriti e demoni di ogni tipo, che non è detto possano sempre essere vinti”. Dick non riesce sempre a mettere la sordina sugli aspetti più terrificanti della ricerca, ma presenta l’ipotesi che lo psicotico possa talvolta accedere alla realtà in modo più pieno di quanto non facciano le persone “normali”. Per esempio, Manfred può vedere il futuro – ma questo non è incoraggiante. Egli infatti sperimenta in anticipo la decadenza del proprio corpo da vecchio.

(Mackey 1988, pp. 57-58)

Dunque “le forze primitive dentro l’uomo”, “il viaggio coraggioso” nell’abisso, possono contribuire a “far filtrare la luce nelle menti troppo chiuse”. Certo, una valorizzazione della malattia mentale come più acuto strumento di lettura della realtà non è nuova nella cultura occidentale. Lo schizofrenico può essere il simbolo di un’innocenza rigenerante (si pensi a *L’idiota* di Dostoevskij) o l’agente di una ribellione non idealistica all’alienazione (“Ciò che lo schizofrenico vive specificamente, genericamente, non è affatto un polo specifico della natura, ma la natura come processo di produzione”, Deleuze e Guattari 1972, p. 5). Ma forse Dick è capace di fare un passo più in là. Torniamo a quello che dice Eliogabalo: gli schizofrenici “rifiutano le mere cose, guardano *al significato*” (il corsivo è di Dick). Andiamo a vedere cosa scrive ancora Dick in uno dei suoi ultimi romanzi:

La prima cosa che se ne va, nella malattia mentale, è ciò che è familiare. E quello che prende il suo posto è una brutta bestia, perché non solo non si riesce a capirlo, ma non si riesce neanche a comunicarlo agli altri. Il folle sperimenta qualcosa, ma cosa sia o da dove venga non lo sa.  
(→ *VALIS*, cap. 2)

Allora la schizofrenia ha a che fare con il “significato”, che, secondo Eliogabalo, giace in una “notte scura senza fine, l’abisso”; e il folle entra in contatto con qualcosa che non si sa “cosa sia o da dove venga”: un significativo, dunque, che però non sa collegare a un significato. E per trovare questo collegamento intraprende un viaggio rischioso, senza garanzia di ritorno. Ancora una volta siamo riportati a quella figura del “significante fluttuante” introdotta da Lévi-Strauss che abbiamo proposto come una delle chiavi di lettura del problema della realtà (→ realtà/illusione) in Dick.



## **folia 2 (paranoia)**

Insieme alla schizofrenia (→ folia 1), l'altra psicosi che campeggia nell'opera di Dick è la paranoia (che peraltro diversi studiosi tendono a classificare insieme alla schizofrenia). Campeggia non solo come psicosi, ma come atteggiamento non palesemente ingiustificato nei confronti del mondo. D'altra parte, che cosa puoi fare quando la realtà ti si sfalda intorno e tu non hai nell'immediato alcun mezzo di fermare il processo, se non immaginare complotti o agenti nascosti, quantomeno per darti una spiegazione delle cose?

Devo essere pazzo, si disse. [...]

Sono un ritardato, uno psicotico. Allucinazioni. Sì, pensò. Malato di mente. Infantile e folle. Che cosa ci faccio seduto qui? Sogni a occhi aperti, nella migliore delle ipotesi. Fantasie su razzi lanciati sopra le nostre teste, eserciti e cospirazioni. Paranoia.

Una psicosi paranoica. Immaginare di essere il centro di un enorme sforzo collettivo di milioni di uomini e donne, che richiede miliardi di dollari e un lavoro infinito... Un universo che orbita intorno a me. Ogni molecola si muove pensando a me. Un'irradiazione di importanza che arriva... fino alle stelle. Ragle Gumm, oggetto dell'intero processo cosmico, dal principio fino all'entropia finale. Tutta la materia e lo spirito, fatti per ruotare intorno a me.

(→ *Tempo fuor di sesto*, cap. 7)

Ragle Gumm ha già collezionato sufficienti indizi per capire che “le cose non sono quelle che sembrano” (→ realtà/illusione). Ma in questo momento cerca ancora di resistere all'ipotesi del complotto dandosi del paranoico, e ridicolizzando ai propri occhi l'illusione di essere al centro del mondo. Ancora non sa di essere nel giusto in entrambi i casi (scoprirà solo dopo di essere davvero psicotico, e che la Oldt Town fasulla [→ città] è stata costruita proprio attorno a lui e ha lui come centro). D'altra parte, che la paranoia non sia poi così estranea al normale funzionamento della mente umana è un'idea che è stata già espressa da molti studiosi. Lacan, che si laureò nel 1932 con una tesi sulla psicosi paranoica, ne è un illustre esempio: “Ciò che ho chiamato conoscenza paranoica dimostra allora di rispondere nelle sue forme più o meno arcaiche a certi momenti critici che scandiscono la storia della genesi mentale dell'uomo, e che rappresentano ciascuno uno stadio dell'identificazione oggettivante” (*L'aggressività in psicoanalisi*, 1948, in Lacan 1966, pp. 105-106).

Se Ragle Gumm deve abbandonare le sue resistenze alla paranoia

per arrivare alla verità, Joe Chip e i suoi amici, in → *Ubik*, non sono forse abbastanza paranoici per arrivarci (e infatti non ci arrivano). Come non sono abbastanza paranoici i coloni terrestri di → *Colonia* nei confronti della forma di vita aliena che ha scatenato contro di loro la rivolta degli oggetti (e infatti si fidano dell'astronave...).

Naturalmente, bisogna essere paranoici *cum grano salis*. Quando la paranoia è una patologia ben radicata nel soggetto, non ti salva affatto la vita, la rovina a te e agli altri. Questo è ciò che fa la Joan Reiss di → *L'occhio nel cielo*, che trasforma la casa di Hamilton in un incubo degno della più agghiacciante letteratura dell'orrore (capp. 13-14). Ed è quello che, su scala incomparabilmente più vasta, fa o crede di fare Bruno Bluthgeld in → *Cronache del dopobomba*. Bluthgeld è sicuramente il caso di paranoia più pernicioso che si trovi nell'opera di Dick, il quale ci lascia nel dubbio sull'effettiva capacità del fisico ungherese di provocare le distruzioni di cui si ritiene capace. "Come altri schizofrenici nell'opera di Dick, [Bluthgeld] ha sperimentato una dilatazione dell'ego così estrema, che egli crede di essere l'unico responsabile di tutto ciò che accade. Nel suo delirio, interpreta l'olocausto nucleare come una misura difensiva che è stato 'costretto' a prendere per punire coloro che complottavano contro di lui." (Hayles 1999, p. 181). Ma mentre nel primo attacco nucleare il lettore è consapevole che la "potenza quasi illimitata della [sua] energia psichica reattiva" (*Cronache del dopobomba*, cap. 6) non è responsabile di un bel niente ed è solo un'illusione causata dal delirio paranoico di Bluthgeld, nel caso della seconda piccola apocalisse descritta tra i capitoli 12 e 13 (soprattutto attraverso la testimonianza di Dangerfield) gli rimane il dubbio che Bluthgeld sia stato davvero capace di combinare qualcosa, e lo stesso paiono pensare gli abitanti della Marin County: questa è la ragione per cui approvano l'operato di Hoppy, che uccide il fisico con i suoi → poteri psi.

Ma altre volte i paranoici, anche quando sono veramente malati, sono presentati da Dick sotto una luce più favorevole. La cosa è evidente in → *Follia per sette clan*, che avrebbe potuto essere il suo capolavoro sulla questione della psicosi, e invece da questo punto di vista fallisce clamorosamente il bersaglio, perché l'autore abbandona presto gli psicotici di Alpha III L2 per seguire le peripezie dei terrestri Chuck e Mary Rittersdorf. Certo, anche Chuck e Mary sono per parte loro psicotici (Mary soprattutto), ma non sono paranoici, e sono poca cosa rispetto ai Para della luna di Alfa, che proprio grazie alle loro qualità esercitano il potere politico, mentre i Mani (maniaci) hanno il monopolio dell'attività militare. Se, data la piega presa dagli eventi per lo sviluppo del ro-

manzo, le simpatie di Dick sembrano andare più che altro agli Eb, gli ebefrenici di Gandhitown, fra i personaggi che abitano la luna il più delineato è senz'altro Gabriel Baines, il capo dei Para, che oltre a dare vita con le sue ossessioni ad alcune delle scene più comiche del libro è anche quello che alla fine si dimostra più capace di uscire dalla gabbia della propria psicosi facendo un passo significativo verso gli altri (salva la vita alla polimorfa Annette). Segnaliamo che una significativa anticipazione di *Follia per sette clan* è il racconto *Rivolta contro la Terra* (*The Shell Game*, scritto nel 1953 e pubblicato nel 1954), in cui alcuni coloni di Betelgeuse II (tutti pesantemente paranoici) sono convinti che la Terra complotti contro di loro, e ovviamente finiscono per sterminarsi gli uni con gli altri. La riunione dei capi dei vari campi assomiglia molto a quella dei rappresentanti delle diverse città all'inizio di *Follia per sette clan*.

Un'altra osservazione di Lacan può aiutarci a comprendere meglio il senso della paranoia in Dick:

Nel fondo della stessa paranoia, che tuttavia ci sembra così animata di credenza, regna il fenomeno dell'*Unglauben*. Non il *non crederci*, ma l'assenza di uno dei termini della credenza, di quel termine in cui si designa la divisione del soggetto. Infatti, se non c'è credenza piena e intera, è perché non c'è credenza che non supponga al fondo che la dimensione ultima che essa deve rivelare è strettamente correlativa al momento in cui il suo senso svanirà.

(Lacan 1964, p. 242)

In un saggio dedicato proprio alla paranoia in Dick, Carl Freedman commenta così questo passo: "Il soggetto come si presenta all'analisi freudiana [...] non è in alcun modo un fenomeno eterno e astorico. Al contrario [...] il soggetto freudiano e il soggetto del capitalismo sono inestricabilmente legati. [D'altra parte] la designazione della divisione del soggetto è precisamente ciò che l'io borghese preclude costitutivamente e necessariamente; ancora una volta, quindi, nella società capitalista non c'è alcuna base per una distinzione precisa fra il soggetto paranoico e quello 'normale'" (Freedman 1984, p. 17). Questa osservazione è collegata alla tesi centrale di Freedman: secondo lui la paranoia, pur essendo un'ideologia, è un'ideologia che si adatta benissimo a una società, come quella capitalista, dominata a un tempo dalla centralità della → merce (e del suo feticismo) e dall'onnipresenza del complotto. Una teoria rigorosamente marxista del complotto (che Freedman riconosce non esistere ancora) "tenderebbe comunque a spiegare la rappresenta-

zione del complotto nella narrativa di Dick, in cui il complotto spesso è altrettanto potente del feticismo della merce, e in cui l'ermeneutica della paranoia lavora a decifrare tanto i segni del complotto quanto i valori di scambio" (ivi, p. 19).

Questa lettura pare interessante e plausibile, ma andrebbe spinta ancora più avanti proprio sulla scorta dell'osservazione di Lacan che la dimensione ultima della credenza (*glauben*) coincida con lo svanire del senso. È proprio uno dei modi, ci pare, in cui può essere letta la questione del senso della realtà (o della verità) come la pone Dick, da → *La penultima verità* a → *Le tre stimmate a Ubik*: che, cioè, tutto il lavoro di lettura e decifrazione dei segni del reale (cioè quella che Freedman chiama "l'ermeneutica della paranoia") non possa portare ad altro che a uno svanire del senso. Dick lo chiamava "regresso all'infinito", e su questo basò, da un certo punto in poi, il suo tentativo di superare i limiti della paranoia identificando quel regresso con → Dio.

## **genealogie**

Capire uno scrittore vuol dire anche scoprire dove va a rubare. Sosteneva Thomas S. Eliot, forse la più acuta mente critica del Novecento assieme a Walter Benjamin, che i poeti immaturi imitano e quelli maturi rubano; e Dick sicuramente non si faceva tanti problemi ad allungare la mano. Quando doveva costruire i suoi romanzi e i suoi racconti, in special modo questi ultimi, sgraffignava idee, soluzioni tecniche, brandelli narrativi, trovate, dovunque: sia nei testi che aveva già scritto, sia nelle opere altrui. E poi con questi materiali di risulta costruiva opere forse non sempre perfette, ma assolutamente inconfondibili.

Però fra le tante fonti usate da Dick che la critica letteraria sta ancora identificando (non senza sviste e fraintendimenti) alcune hanno senza dubbio particolare importanza. Sono quei punti di riferimento (spesso riconosciuti anche dallo stesso scrittore) che in un certo senso, senza andare a scomodare l'iperfreudiana teoria dell'angoscia dell'influenza di Harold Bloom, hanno avuto il ruolo di stelle polari per il nostro, e l'hanno guidato in alcuni momenti fondamentali della sua crescita come scrittore.

Partiamo allora da ciò che Dick ha detto ripetutamente, ma che spesso i commentatori non hanno voluto o saputo capire. Citiamo le parole della seconda moglie, Kleo Apostolides in Mini, forse la donna più equilibrata e colta tra quelle che hanno incrociato la sua vita: "In termini simbolici, a Philip sarebbe piaciuto essere James Joyce – ma non cieco" (Sutin 1990, p. 100).

Un paragone troppo azzardato? Eppure sappiamo che Dick aveva letto Joyce, e soprattutto aveva attraversato ripetutamente il *Finnegans Wake*, l'opera finale dello scrittore irlandese che tanti citano ma che quasi nessuno legge. Ma conosceva altrettanto bene l'*Ulisse*, libro assolutamente multiforme. E se si va a leggere una pagina a caso del romanzo joyciano, ci si può imbattere facilmente in un passaggio come questo:

Voltando per Dorset Street disse arzilla salutando attraverso la porta aperta:

“Buongiorno, Mr O'Rourke.”

“Buon giorno a lei.”

“Bel tempo, eh.”

“Come no.”

Dove li trovano i quattrini? Vengono garzoni dalla contea di Leitrim, sciacquano vuoti e scolano fondi di bicchiere in cantina. E poi, attenzione, ti rispuntano come altrettanti Adam Findlater e Dan Tallon. Pensa anche alla concorrenza. Sete universale. Bel rompicapo sarebbe attraversare Dublino senza passare davanti a nessun bar.

(James Joyce, *Ulisse*, trad. di G. De Angelis, Mondadori, Milano 1960, cap. 4, pp. 81-82)

Qui ovviamente, da una brevissima descrizione, dopo quattro battute di dialogo si passa *ex abrupto* ai pensieri di Leopold Bloom, a quel flusso di coscienza che nei capitoli iniziali dell'*Ulisse* è ben più controllato e strutturato che nella fiumana conclusiva del sin troppo noto monologo di Molly Bloom.

Ora, se subito dopo leggiamo quest'altro passaggio, non notiamo un'aria di famiglia?

Joe disse: “Penso che lei sia morta a causa dell'esplosione. L'esplosione che ha ucciso Runciter”. Particelle di cobalto, disse tra sé. Polvere calda che si è depositata su di lei e che ha inalato. Ma allora moriremo tutti allo stesso modo; si deve essere depositata su tutti noi. Io ce l'ho dentro i polmoni; Al lo stesso; e anche gli altri inerciali. In questi casi non c'è niente da fare. È troppo tardi. Non ci abbiamo pensato, si rese conto. Non ci è venuto in mente che l'esplosione fosse una micro-reazione nucleare.

(→ *Ubik*, cap. 8)

Certamente qui i pensieri del personaggio sono più funzionali all'immediato svolgimento della trama. E poi ci sono dei piccoli inserti (“disse tra sé”, “si rese conto”) che servono a collegare in modo meno brusco il

flusso di pensieri del personaggio al dialogo e all'azione che precedono. Eppure l'andamento di questo passaggio, come di tanti altri, ricorda il ritmo della scrittura joyciana. E stiamo parlando di *Ubik*: tutto sommato non uno dei romanzi dickiani dove la tecnica del monologo interiore sia più presente. Se ne trova molto di più, e spesso di un'elevata densità lirica (→ stile), in → *L'uomo nell'alto castello*, o in romanzi successivi come → *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*.

Certo, nella Dublino di Joyce il tempo non va all'indietro, Stephen Dedalus non scopre di essere un → androide, e nessuno è provvisto di poteri paranormali (→ poteri psi); e sicuramente le sperimentazioni tecniche di Joyce non si riducono affatto al solo *stream of consciousness*. Eppure quella tecnica Dick l'aveva imparata bene e la usava spesso per dare spessore e corpo ai suoi personaggi (→ trame e personaggi; donne). Ma anche per riflettere in corsa – visto che i suoi romanzi erano scritti in modo molto meno meditato e laborioso di quelli del ben più illustre irlandese – su quale svolta far compiere alla trama, o per giustificare qualche capovolgimento particolarmente spericolato.

E se pensiamo all'andamento accidentato, interrotto e spezzato delle trame di Dick, dovremmo andare a scomodare due personaggi ben diversi. Il primo è lo scrittore di → fantascienza canadese Alfred Elton Van Vogt, autore di straclassici della "golden age" come *Slan* e *Non-A*. In un saggio destinato agli aspiranti scrittori di fantascienza, Van Vogt consigliava di introdurre una nuova idea ogni ottocento parole. Potrà interessarvi sapere che siamo a circa ottocento parole dall'inizio di questa voce, quindi ho rispettato alla lettera la regola di Van Vogt. Per tenere sveglia l'attenzione del lettore, insomma, bisogna buttare dentro qualcosa di nuovo e sorprendente (possibilmente un colpo di scena) ogni pagina e mezza. Un trucchetto abbastanza meccanico che secondo un critico americano spiegherebbe come funziona la prosa dickiana (Slusser 1988). Una prosa da artigiano della letteratura, da saltimbanco sempre pronto a sbalordire i suoi lettori in ogni modo.

Ma l'applicazione della regola, se uno va sul serio, e non a occhio e croce, ad analizzare i romanzi di Dick, è assai meno meccanica; Dick non lesinava colpi di scena, rovesciamenti eccetera, ma li distribuiva nei suoi romanzi con una cadenza che s'intensificava a partire dall'inizio, con i fuochi d'artificio nelle ultime pagine. E i ribaltamenti spesso ruotano sempre attorno agli stessi assi, e a domande di un certo spessore filosofico: cos'è reale e cosa no, cos'è umano e cosa no, cosa sono bene e male, cosa sappiamo veramente... Quella di Dick era *pulp fiction* filosofico-teologica (→ realtà/illusione, Dio; religione).

Da Van Vogt, piuttosto, Dick ha preso un'altra idea: l'eroe che soffre di amnesia (→ amnesia/anamnesi). L'eroe che non sa chi è, che per scoprire la verità deve soprattutto *ricordare*. Ragle Gumm, che deve ricordare di essere il salvatore dell'umanità; Joe Chip, che deve ricordare di essere morto; i personaggi di *L'uomo nell'alto castello*, che devono ricordare chi ha veramente vinto la Seconda guerra mondiale. Sono tutti come Gilbert Gosseyn, il protagonista di *Non-A*, che è un superuomo ma non se lo ricorda. Nei romanzi di Dick e Van Vogt l'anamnesi, la fatica del ricordare, assume lo stesso ruolo svolto nel giallo dall'indagine poliziesca logico-deduttiva.

E se proprio vogliamo parlare di trame in cui le aspettative del lettore vengono frustrate e le cose non vanno mai come ci si aspetta che vadano, perché non riandare al maestro della frustrazione, Franz Kafka, che su questa tecnica narrativa ha costruito un impero? La connessione non sono io il primo a proporla, perché (nell'introduzione a → *In Pursuit of Valis*) l'aveva già stabilita lo scrittore e fumettista statunitense Jay Kinney.

Ripensiamo all'inizio di *Il castello* di Kafka. In tarda serata l'agrimensore K. arriva alla locanda del villaggio. L'oste dice che non può restare lì senza permesso del Conte; K. ribatte che è proprio venuto per ordine del Conte. Arriva un lacchè dal Castello, e minaccia K. di sbatterlo fuori nella gelida notte invernale. K. gli dice di chiamare il Castello, così vedrà se è stato invitato dal Conte o meno. Il funzionario chiama: rispondono che al Castello nessuno conosce K. L'agrimensore sta per essere sbattuto fuori, ma il telefono squilla: contrordine, K. può restare, la mattina dopo si vedrà. È una sequela di azioni interrotte, frustrate, una serie di spiazamenti (dei personaggi, e nostri). Meno galattici di quelli di Dick, ma distribuiti con la stessa perfida perizia, in modo che non si sappia mai bene in che direzione potrebbe svoltare la vicenda nella prossima pagina. Ambientate la scena su Marte, sostituite al servitore un androide, e saremo in pieno "mondo Dick".

Insomma, il nostro aveva attinto dalle avanguardie europee del primo Novecento, e questo non sorprende per uno che alla fine degli anni Quaranta aveva frequentato per qualche tempo i corsi dell'università di Berkeley.

Sappiamo che in quel suo tentativo di prendere una laurea il nostro frequentò un corso sulla filosofia di David Hume; un pensatore così lucidamente scettico lasciò qualche segno profondo nella mente del giovane non-ancora-scrittore, come pure l'ancor più corrosivo vescovo Berkeley. Ma questo si può dire anche dell'altro corso che seguì, sul romanticismo

tedesco, dove scoprì la poesia di Heine e Goethe (→ nazismo/Germania) e la cultura di un paese che mise radici profonde nella sua anima.

A rafforzare l'attrazione per il mondo tedesco contribuì anche la passione di Dick per la → musica classica (spuntano dappertutto titoli di brani di Bach, Beethoven, Schubert e altri), e per quelle terre di confine tra letteratura e musica che sono da un lato l'opera lirica, dall'altro i *lieder* (i cui testi sono spesso opera di grandi poeti romantici tedeschi). Non meraviglia allora il fascino che esercitavano su di lui i testi dei grandi compositori dell'Inghilterra elisabettiana, John Dowland in testa, riemersi anche nei titoli dickiani (*Flow My Tears*).

A queste radici cosmopolite va aggiunto ovviamente l'elemento genuinamente americano. Primo tra tutti il grande classico del romanzo americano dell'Ottocento, Herman Melville. Da *Moby Dick* derivano infatti alcune figure inquietanti ritratte da Phil, come Palmer Eldritch, che ha in comune diversi tratti con il capitano Achab. Ma soprattutto l'idea, esposta nel celebre monologo di Achab, di una natura che è maschera di una realtà nascosta. Quando quest'ultimo afferma, nel capitolo 36, che "tutti gli oggetti visibili altro non sono che maschere di cartone", non siamo già al confine del mondo di simulacri e realtà illusorie di Dick? E aggiunge inoltre che dietro quelle maschere "qualcosa di sconosciuto, ma che ancora ragiona, mette avanti la forma dei suoi lineamenti da dietro la maschera irragionevole". Dietro il mondo quindi si nasconde una volontà altra, forse aliena, malevola e raziocinante, che intuiamo ma non possiamo vedere distintamente. Prolegomeni a → VALIS e → *Tempo fuor di sesto*, ma anche a → *Le tre stimmate di Palmer Eldritch* e *Ubik*.

Nell'idea di un mondo che si presenta come in uno specchio, per enigmi, torniamo a Paolo di Tarso (→ religione). Non si sta parlando dell'influsso teologico-filosofico, ma dello → stile, di intere frasi, del modo di periodare paolino che spesso Dick echeggia, non si sa mai fino a che punto consapevolmente.

Ma ci sono altre radici americane: tutta la scuola del realismo degli anni Trenta e Quaranta, John Steinbeck ed Erskine Caldwell *in primis*. Ciò è evidente nell'attenzione che Dick rivolge (specialmente nei romanzi "realistici") alla vita della gente comune, dei ceti meno abbienti, dei falliti e dei delusi dal sogno americano, in opere dove regna spesso un'atmosfera fatalistica e cupa che attinge anche, in gran parte, a ricordi di un autore nato nell'ombra della Grande depressione.

Da questo punto di vista la narrativa non di genere di Dick è vicina a certe correnti realistiche del secondo Novecento statunitense: il cosiddetto "dirty realism" di Carver, pur con tutte le differenze di stile, certi



racconti di Mary Robison, un mondo confinante con il “trailerpark” di Russell Banks.

Esplicitamente citati da Dick, per di più nello stesso romanzo *L'uomo nell'alto castello*, due scrittori a stelle e strisce il cui influsso sul nostro è ancora tutto da misurare: uno è lo sventurato e geniale Nathanael West, promettente romanziere morto a soli trentasette anni nel 1940. Nel suo romanzo *A Cool Million* (inedito in Italia) si parla fra le altre cose di un tentativo di golpe fascista a New York, che potrebbe avere ispirato Dick. Va poi menzionato Nathaniel Hawthorne, autore dell'altro grande classico dell'Ottocento americano, *La lettera scarlatta*, che amava raccontare situazioni nelle quali si presentavano versioni alternative di vicende ben note, oppure differenti versioni dello stesso fatto. Sarà un caso se il personaggio dello scrittore che compare nel finale di *L'uomo nell'alto castello* si chiama Hawthorne Abendsen?

Inoltre, visto che siamo da quelle parti, non va dimenticato che un predecessore della distopia dickiana fu *It Can't Happen Here*, romanzo pubblicato nel 1935 in America dal premio Nobel Sinclair Lewis, dove si ipotizza una dittatura fascista che s'impadronisce degli Stati Uniti...

Si può ben chiudere questa rassegna tornando invece ben dentro la tradizione fantascientifica. Furono senza dubbio importanti per Dick i suoi coetanei, gli scrittori della fantascienza sociologica anni Cinquanta, Pohl e Kornbluth, il Matheson degli esordi, lo Sheckley prima maniera, Fredric Brown; ma questi autori sono più compagni di strada che antesignani, sono personaggi che fanno parte di una medesima generazione (anche se dalla metà degli anni Sessanta Dick si mette sulla strada dei postmoderni, come Vonnegut, Heller, Pynchon, DeLillo...).

Invece si dovrebbe andare a vedere meglio cosa Dick attingesse dai classici dei primi del Novecento, soprattutto da Herbert G. Wells, la cui *Macchina del tempo* sta dietro → *La penultima verità*, e non solo. E visto che la dimensione distopica riaffiora spesso nelle opere di Dick (non solo in *L'uomo nell'alto castello*), chiudiamo con il nome di un altro romanziere britannico che ha lasciato segni profondi nel nostro immaginario collettivo: George Orwell. Fra i teleschermi da cui il Grande fratello ci spia e gli apparati di sorveglianza polizieschi di → *Un oscuro scrutare* la distanza è sorprendentemente breve. (U.R.)

## **gioco**

Non ci deve sorprendere che un autore che ha dichiarato “la falsificazione è un argomento che mi affascina moltissimo” abbia dedicato molto spazio, nelle sue opere, al gioco. Tanto più se consideriamo che, se-

condo le testimonianze di moltissimi suoi amici e persone che lo hanno conosciuto bene, egli dimostrava un carattere allegro e, in certe circostanze, quasi burlone. Questo non contrasta con un altro aspetto della sua personalità, quella propensione all'esame approfondito e accanito dei fondamenti della realtà (→ realtà/illusione) che poteva avere (ed ebbe) in lui risvolti tragici, portandolo ad affrontare più volte anche il tema della morte (→ vita/morte).

Gioco e morte, peraltro, sono accoppiati in varie opere di Dick: nel modo più esplicito, forse, nel racconto *Return Match*, scritto nel 1965 e pubblicato nel 1967. In un commento a questo racconto l'autore dichiara: "Il tema dei giocattoli pericolosi percorre come un filo lacerato tutta la mia opera". L'affermazione suona un po' sorprendente, perché non si trovano poi così tanti giocattoli nelle opere di Dick, ma forse la sua accezione del termine "giocattolo" era più vasta di quella usuale. Tornando a *Return Match*, il racconto è costruito attorno a un flipper alieno che si automodifica a ogni partita, non solo aumentando gli ostacoli per la discesa della pallina ma costruendo poco a poco una catapultata in grado di scagliare la pallina stessa addosso al giocatore, riuscendo così a estendere la caccia anche oltre la situazione del gioco. L'idea è dunque quella di un innocuo giocattolo che si trasforma in una pericolosa macchina di morte. La situazione viene in qualche modo invertita in → *Il sognatore d'armi*, dove le supposte armi disegnate dai *fashion weapon designer* non sono affatto vere, anzi sono del tutto fittizie. Un giocattolo che si trasforma in arma, però, compare anche in questo romanzo, ed è il "labirinto empatico" di Vincent Klug con cui vengono sconfitti gli invasori → alieni. Klug, personaggio minore ma interessante, enuncia anche una teoria più generale sui giocattoli come soluzione a problemi di ogni tipo:

Klug era soprattutto convinto che il mondo ha bisogno di giocattoli.

Questa era la sua risposta a qualsiasi nuovo enigma che giungesse a turbare i membri più consapevoli della società [...]. Dato un nome al problema, Klug apriva la sua enorme valigia di campioni e tirava fuori la soluzione.

(*Il sognatore d'armi*, cap. 10)

In Dick tuttavia più spesso il gioco, quando compare, sembra avere una funzione sociale ambigua: quello che forse un tempo è stato una soluzione, adesso è un pericolo, un rischio, qualcosa che va combattuto o comunque superato. Così è, per esempio, → *Lotteria dello spazio*. Nel libro lo stesso Dick dichiara una delle sue fonti: la teoria matematica dei

giochi di John von Neumann applicata all'economia da Oskar Morgenstern (→ scienza) non si va però al di là di una generica ispirazione, e del nome dato al sistema che regola la Terra del XXII secolo, il Minimax. La preoccupazione di Dick è, come spesso nella produzione degli anni Cinquanta e Sessanta, prevalentemente sociale (→ società/individuo). Nel romanzo, il sistema dei Quiz (che nel romanzo non viene mai spiegato nei dettagli ma che, a dispetto del nome, sembra consistere in una serie di estrazioni casuali piuttosto che in quiz) è stato introdotto negli anni Ottanta del XX secolo per superare una gravissima crisi di sovrapproduzione (→ capitale/lavoro; merce). Il risultato è stato invece l'instaurazione di una generale precarietà:

La teoria del gioco basata sul Minimax era una sorta di stoica rinuncia, una non-partecipazione al vortice senza scopo in cui le persone si dibattevano. Il giocatore che seguiva il Minimax non si impegnava mai veramente; non rischiava niente e non guadagnava niente... e non veniva sconfitto. Cercava di accaparrarsi la posta e si sforzava di sopravvivere agli altri giocatori. Il giocatore attendeva la fine del gioco e questo era il massimo a cui potesse aspirare.

(*Lotteria dello spazio*, cap. 2)

La precarietà, inoltre, è accresciuta dalla possibilità legale di uccidere il Quizmaster (torna l'associazione di gioco e morte). E appunto contro tutto ciò combattono, ognuno a suo modo, i personaggi principali del romanzo.

Qualche anno dopo *Lotteria dello spazio*, troviamo un quiz vero e proprio in → *Tempo fuor di sesto*. Non la casualità dell'estrazione ma l'applicazione di un metodo è ciò che consente a Ragle Gumm di vincere, giorno dopo giorno, il gioco a premi della "Gazette", *Dove si troverà l'omino verde?*. Il metodo di Ragle ha a che fare però con un talento più estetico che razionale, come gli spiega un inviato del giornale:

"Lei segue un metodo estetico, non razionale. Quegli analizzatori che ha costruito: lei visualizza un disegno nello spazio, un disegno nel tempo. Cerca di colmare, completare il disegno. Prevedere dove andrà se esteso di un altro punto. Non è razionale, non è un processo intellettuale. Così lavorano... be', i vasai."

(*Tempo fuor di sesto*, cap. 3)

Sorvoliamo sulla discutibile identificazione fra intellettuale e razionale, e registriamo piuttosto l'interessante allusione ai vasai (→ artigiano):

per Dick, ciò che conta in un gioco di questo tipo è più una competenza spaziale e figurativa che non linguistica: più simile alla telepatia (→ poteri psi) che alla deduzione razionale.

D'altra parte, telepati comparivano già in *Lotteria dello spazio*: e di telepati abbonda → *I giocatori di Titano*, altro romanzo di questo filone dickiano. Il gioco del Bluff è sostanzialmente un Monopoli in cui, oltre alle carte, si usa uno *spinning device* non meglio precisato (una specie di roulette) per far avanzare le pedine. Introdotto dai vug di Titano che occupano una Terra spopolata, esso, come il Minimax di *Lotteria dello spazio*, è strumento e simbolo di una società stratificata in senso feudale: infatti lo possono giocare solo i *bindmen*, i proprietari di intere città e contee degli Stati Uniti. Ma la sua funzione è anche quella di stimolare la debole, residua capacità riproduttiva degli umani favorendo lo scambio di coppie: alle proprietà che si vincono e si perdono al gioco, infatti, sono legate anche le mogli (→ donne; matrimonio). In che cosa consiste il "bluff"? Nel fatto che il giocatore non mostra la carta pescata, ma ne dichiara il valore: con la possibilità di bluffare, quindi, ma anche di dover pagare se qualche altro giocatore chiama il bluff.

In tutti e tre questi romanzi, dunque, il gioco funziona come una metafora della società e insieme come un rifugio (esaltante ma anche ambiguo e pericoloso) per l'incerta psicologia dei personaggi: se il Ted Bentley di *Lotteria dello spazio* conserva ancora qualche residua velleità idealistica, tipica dei personaggi della primissima fase dickiana, tanto Ragle Gumm quanto il Pete Garden di *I giocatori di Titano* sono molto più depressi e introversi (l'ultimo ha addirittura impulsi suicidi).

Ancora più esplicitamente compensativa e consolatoria è la funzione del gioco in → *I giorni di Perky Pat*, in cui troviamo descritto un gioco di ruolo, completato però da una ricca e indispensabile componente figurativa. La grande quantità di tempo e risorse che i pochi sopravvissuti umani dedicano alla costruzione dei plastici della bambola Perky Pat indica senza ombra di dubbio il bisogno di rivivere in qualche modo il tempo felice precedente alla guerra atomica (→ postatomica, catastrofe). Le comunità che giocano tutto il giorno con Perky Pat sono ancora proiettate verso il passato, e non è un caso che i bambini, nati nella nuova situazione, storcano il naso di fronte a questa maniacale attività dei genitori. Quando, l'anno dopo, il racconto viene trasferito nel romanzo → *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, e la Terra desolata diventa l'altrettanto desolato Marte (→ California/Marte), Dick spinge ancora più a fondo la metafora e descrive un processo per cui i giocatori, tramite la → droga, vivono una vera e propria identificazione, quasi mistica (la "tra-

slazione”), con i simulacri delle bambole. Ancora una volta, quindi, il gioco ribadisce il suo ruolo di stabilizzatore sociale, ma acquista qui anche la funzione di strumento cognitivo, per quanto distorto e illusorio.

Insomma, siamo vicini a una lettura del gioco come modello, o addirittura origine, della cultura, quale venne teorizzata da Johan Huizinga in *Homo ludens* (1938), o da Roger Caillois, vent’anni dopo, nella ricca e acuta analisi fatta in *I giochi e gli uomini*. Non è sicuro che Dick abbia letto il primo libro, e sicuramente non conosceva il secondo. Tuttavia Caillois introduce nel suo libro una classificazione dei giochi che può essere utile anche nel caso di Dick. Egli divide infatti in quattro categorie (agonismo, casualità, travestimento, ricerca della vertigine) gli atteggiamenti fondamentali dell’uomo di fronte al gioco e quindi i differenti tipi di giochi, dando loro diversi nomi:

L’ambizione di trionfare grazie al solo merito personale in una competizione regolata (*agon*), l’abdicazione della volontà a vantaggio di un’attesa ansiosa e passiva della sentenza della sorte (*alea*), il gusto di assumere una personalità diversa dalla propria (*mimicry*) e infine la ricerca della vertigine (*ilinx*). Nell’*agon*, il giocatore conta solo su se stesso, si sforza, si accanisce; nell’*alea*, conta su tutto tranne che su se stesso, e si abbandona a poteri che gli sfuggono; nella *mimicry*, immagina di essere un altro e inventa un universo fittizio; nell’*ilinx*, appaga il suo desiderio di vedere provvisoriamente distrutti la stabilità e l’equilibrio del proprio corpo, di sfuggire alla tirannia della propria percezione, di provocare lo smarrimento della propria coscienza.

(Caillois 1967, p. 62)

È facile vedere che in Dick troviamo esplicitamente, a volte variamente combinate, le prime tre categorie di Caillois: l’*alea* pura in *Lotteria dello spazio*, una combinazione di *alea* e *agon* in *I giocatori di Titano*, la *mimicry* e l’*agon* in *I giorni di Perky Pat* e *Le tre stimate di Palmer Eldritch*. Solo la quarta categoria, l’*ilinx*, sembrerebbe assente. Ma se riflettiamo, sempre sulla scorta di Caillois, su ciò che egli chiama la “degenerazione dei giochi”, vediamo che quando la vertigine fisica delle montagne russe e delle altre macchine da luna park si trasforma nella “ebbrezza e nel panico voluttuoso” dell’alcol o della droga, essa può “insediarsi e svilupparsi all’interno della realtà” (*ibid.*). Se aggiungiamo che Caillois vede nell’accoppiata tra *mimicry* e *ilinx* (la maschera e la vertigine) il fondamento delle culture sciamaniche, non possiamo fare a meno di ricordare la genesi del personaggio di Palmer Eldritch e del romanzo costruito attorno a lui come ce l’ha raccontata lo stesso Dick: l’apparizione

nel 1963 di un volto “immenso”, che “riempiva un quarto del cielo”. Questa maschera, che Dick rivide poi nella foto su “Life” di una cupola di osservazione francese nella Marne e nell’immagine di un elmo greco, è la maschera di Palmer Eldritch. Palmer Eldritch è uno dei simboli più potenti, in Dick, dello smarrimento di fronte a una forza che si avverte soverchiante e dell’impossibilità di distinguere tra realtà e illusione (→ realtà/illusione). Gran parte della sua opera è quindi ispirata a questo tipo di vertigine, la vertigine di un gioco che diventa tutta la vita e quindi smette di essere un gioco.

## **gnosi; gnosticismo → religione**

### **guerra**

Le due Guerre mondiali del Novecento stimolarono entrambe la → fantascienza, che già per conto suo aveva una certa inclinazione a immaginare scenari di guerra interplanetaria e intergalattica, a figurarne di sempre più elaborati, con attori sempre più complessi, armi e strategie sempre più sofisticate, società sempre più coinvolte. La conclusione della Seconda guerra mondiale in particolare, con le bombe di Hiroshima e Nagasaki dell’agosto 1945, ravvivò la tradizione della fantascienza “militare”, polarizzando ben presto il settore (complice, meno di dieci anni dopo, la guerra nel Vietnam) in due campi contrapposti, in certi casi radicalmente, quello militarista e quello antimilitarista. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta gli esponenti più in vista del primo diventarono (fra gli altri) Robert A. Heinlein (*Fanteria dello spazio*) e Gordon R. Dickson (ciclo dei Dorsai), seguiti nei Settanta da Jerry Pournelle, mentre nel campo opposto emersero Norman Spinrad, Joe Haldeman e Barry Malzberg, sulla scia, beninteso, del mai abbastanza ammirato *Comma 22* di Joseph Heller (che però è un romanzo mainstream).

Era inevitabile che Dick, agli inizi della sua carriera, fosse attratto anch’egli dal tema. Se ci limitiamo agli anni 1952-54, troviamo che della cinquantina di racconti pubblicati in quel periodo almeno venti hanno come argomento (o almeno come sfondo) una guerra: terrestre, interplanetaria o intergalattica. Dick si schiera subito, senza esitazioni, nel campo pacifista. Uno dei romanzi che più lo aveva colpito, da adolescente, era stato *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque. Uno dei racconti più significativi da questo punto di vista è *Mr. Spaceship* (*La mente dell’astronave*), pubblicato nel 1953. Mentre infuria la guerra tra la Terra e (che sorpresa!) Proxima Centauri, il vecchio professor Thomas accetta di donare il suo cervello all’esercito, che

lo mette alla guida di un'astronave: ma Thomas vuole in realtà condurre un esperimento pacifista, che dimostri che la guerra non è innata nell'uomo. Il contesto dà modo al giovane Dick di filosofeggiare un po' sull'argomento per bocca del professore:

Il mondo ha combattuto per tanto tempo. Dapprima con se stesso, poi con i marziani, poi con gli esseri di Proxima Centauri, dei quali non sappiamo nulla. La società umana ha fatto della guerra un'istituzione culturale, come la scienza dell'astronomia o della matematica. La guerra fa parte delle nostre esistenze.

Ma si tratta di una caratteristica innata nella specie umana? Io non credo. Nessun costume sociale è innato. Ci sono stati molti gruppi umani che non si sono mai dedicati alla guerra. Gli eschimesi non hanno mai compreso l'idea, e gli indiani d'America non l'hanno mai amata.

Questi dissenzienti sono stati però sterminati, e si è creato uno schema culturale che è diventato lo standard per l'intero pianeta. Ormai è quasi un tratto innato.

Ma se, in qualche momento della storia, fosse emersa e avesse preso il sopravvento un'altra prassi per risolvere i problemi? Qualcosa di diverso dalle stragi generalizzate.

*(La mente dell'astronave)*

Dick però non andrà molto avanti sulla strada di un pacifismo così didascalico e ingenuo. Il suo rifiuto della guerra comincerà a nutrirsi, in qualche racconto e sempre più nei romanzi, di una vena satirica e paradossale. A parte i romanzi ambientati dopo una catastrofe → postatomica, e il caso veramente eccentrico di → *L'uomo nell'alto castello*, che esplora l'ipotesi di un diverso esito della Seconda guerra mondiale (→ nazismo/Germania), la guerra è al centro o sullo sfondo di una decina di romanzi (→ *E Jones creò il mondo*; *Tempo fuor di sesto*; *Vulcano Tre*; *Illusione di potere*; *Follia per sette clan*; *Il sognatore d'armi*; *La penultima verità*; *Utopia, andata e ritorno*; *L'ora dei grandi vermi*; *I nostri amici di Frolix* 8). Ora, in questi romanzi la guerra è certamente uno strumento usato dalla politica o dall'economia (→ capitale/lavoro) per mantenersi al → potere a spese dei comuni cittadini, ma spesso e volentieri è una finzione costruita mediaticamente, a cui non corrisponde un evento reale (come in *Il sognatore d'armi* o *La penultima verità*, e prima ancora nel racconto → *I difensori della Terra*), oppure una minaccia imminente che non riesce neppure a concretizzarsi per l'evidente disparità delle forze o per il dileguarsi del nemico (*Follia per sette clan*, *I nostri amici di Frolix* 8). La strada scelta da Dick per criticare la guerra sembra quindi,

in accordo con le sue strategie narrative e i suoi temi preferiti, quella di metterla in discussione come realtà, prima ancora che nella sua qualità.

Negli esiti più estremi questa strategia arriva dritta allo sberleffo più insultante. Se le armi di Lars Powderdry e Lilo Topchev risultano copiate, in stato di trance, da *L'Uomo Blu Cefalopodo di Titano*, improbabile e trashissimo fumetto di tale Oral Giacomini per il mercato afroasiatico, alcune scene di guerra non sono da meno. Nell'unico romanzo di Dick in cui assistiamo a una vera e propria battaglia, lo sgangherato *L'ora dei grandi vermi*, questa viene combattuta con l'ausilio dei cosiddetti "frullacervelli", dispositivi che creano allucinazioni di massa (→ realtà/illusione), per cui gli eserciti che si scontrano sono in gran parte puri fantasmi (cap. 11). La pirotecnica, pletorica e sgangherata armata evocata dalle macchine psichiche di Percy X comprende formichieri grandi come dinosauri, valchirie a cavallo, unicorni e pavoni sadici. L'eterogeneo esercito di Gus Swenesgard al servizio dei grandi vermi parrebbe destinato alla disfatta se i guerrieri di Percy non cominciassero a litigare tra loro: lo stesso Percy se la vede brutta, attaccato da un aspirapolvere carnivoro. Alla fine la luce del giorno fa svanire vinti e vincitori. Questa paccottiglia esagerata e inconcludente è comunque a suo modo efficace, e rappresenta una delle scene più divertenti del libro. Certo *Le avventure del buon soldato Svejk*, che non ricorre a simili goliardate, è un esempio di antimilitarismo insieme più feroce e più divertente, ma nel suo genere anche Dick si difese alla grande.

Con gli anni Settanta generali, battaglie, astronavi e missili scompaiono dalle opere di Dick. Non scompare la guerra in quanto tale, che però si allarga, acquista respiro, cambia natura, attori, scenari e finalità: "Mi trovavo coinvolto in una guerra antica, una guerra che veniva combattuta senza sosta da duemila anni. I nomi erano cambiati, così come lo erano i volti, ma gli avversari rimanevano una costante" dice Nicholas Brady in → *Radio libera Albemuth*. È la guerra della Prigione di Ferro Nera, dell'Impero, contro gli schiavi che attendono il ritorno del re, la guerra dell'oblio contro il ricordo (→ amnesia/anamnesi; storia; religione). È una guerra in cui il protagonista è → Dio, o quello che Dick crede (con molti dubbi) sia Dio. È una guerra in cui la posta è molto alta, per Phil e per l'umanità, e sarà raccontata in → *VALIS*, → *Divina invasione*, → *La trasmigrazione di Timothy Archer*.

## **kipple**

L'immagine di un mondo deteriorato, dominato dalla polvere, in cui oggetti e manufatti cadono in rovina, si sfaldano, si trasformano in ammas-



si sempre più informi, è ricorrente nelle opere di Dick. Termini come *debris*, *flakiness*, *shapeless*, *rotten*, verbi come *decay*, *disintegrate*, *flake* dominano queste descrizioni, che compaiono già nei primi racconti e romanzi.

La sala era cupa e oscura per le nuvole di ceneri. Le luci in alto lampeggiavano deboli e irregolari. Fece per afferrare la maniglia della porta, ma gli rimase nella mano. La lasciò cadere a terra e affondò le dita nella porta. Il cristallo gli crollò accanto, rompendosi in tanti minuti frammenti. Aprì di slancio la porta, facendola a pezzi, entrò nell'ufficio scavalcando le macerie.

*(Squadra riparazioni)*

Per un momento, Hamilton non riuscì a capire che cosa fosse. La forma moribonda si contorse con un sussulto posandosi su un fianco. Sui finestrini rotti si rifletteva la luce delle stelle. La grande massa di metallo della Cadillac ebbe un ultimo sussulto; il cofano si spaccò come un guscio d'uovo, eruttando pezzi arrugginiti che finirono semisommersi nella pozzanghera di olio, benzina, acqua e liquido per freni.

Un breve guizzo di solidità percorse il telaio massiccio della vettura. Poi, con un gemito di protesta, i resti del motore caddero dai supporti corrosi e si posarono sull'asfalto.

*(L'occhio nel cielo, cap. 15)*

La strada stessa era in cattivo stato, solcata da crepe, da grosse buche, i margini erosi. Una conduttura crepata riversava acqua fangosa che stava formando un'enorme pozzanghera. I negozi e le automobili sui due lati della strada erano sporchi e in rovina. Tutto aveva un aspetto vecchio e consumato. [...] Un lurido caffè subito dopo aveva soltanto un paio di clienti, uomini dall'aspetto miserabile che indossavano sgualciti pantaloni da lavoro, e cercavano di leggere i loro giornali e di bere un fangoso caffè in tazzine che si spaccavano ed emettevano un rivoltante fluido marrone quando venivano tolte dal banco mangiato dai vermi.

*(Diffidate dalle imitazioni)*

Una tale sensibilità per i processi di decadenza e disordine della materia è una componente importante di un più generale "problema della realtà" (→ realtà/illusione) che si impone precocemente al giovane Dick. Tuttavia in questa prima produzione la qualità, per così dire, ontologica dello sfaldamento della realtà è ancora limitata. In tutti e tre i casi citati essa ha una causa specifica che in qualche modo ne limita la portata. In

*Squadra riparazioni* si tratta di un lavoro sotterraneo e mascherato di manutenzione e “riparazione” della realtà (fatto da una misteriosa organizzazione che sembra → Dio) che il protagonista si trova a scoprire per un caso fortuito. In *L'occhio nel cielo* lo sfacelo dell'automobile dipende dalla generale instabilità dei mondi creati dalla psiche di ognuno dei personaggi colpiti dall'incidente nel bevatrone (→ follia); e il decadimento descritto in *Diffidate dalle imitazioni* è quello degli oggetti imitati creati da un Biltong che sta perdendo la sua forza (→ merce).

Deterioramento e rovina cominciano a diventare più “strutturali” (se mi passate il bisticcio) e generalizzati in alcuni passaggi di → *L'uomo nell'alto castello* (“attorno a lui [Tagomi] ogni cosa era deteriorata”, cap. 14) per esplodere poi in → *Noi marziani* e → *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* Qui il processo di sfaldamento comincia a installarsi nel cuore stesso della realtà, tanto che Dick è costretto a inventare nuovi termini per indicarlo. Nel primo romanzo Manfred vede, nel futuro, la distruzione dei corpi e della civiltà concentrata nei grandi palazzi Am-Web sulle montagne FDR, che gli si presentano vecchi e cadenti. Ma questa visione, che emerge tardivamente, segna tutta la realtà del ragazzo anche prima di manifestarsi ed è, senza che gli altri personaggi si accorgano della connessione, il vero modo in cui tutti fanno esperienza di Marte, presentato fin dall'inizio come un pianeta arido e polveroso, dove la presenza umana, per affermarsi, deve combattere la tendenza spontanea della materia al disordine e alla confusione. Ecco una riflessione del potente Arnie Kott:

Tutto Marte, si disse, era una specie di Humpty Dumpty: all'inizio si era creato uno stato di perfezione, e gli uomini e le loro cose erano caduti da quello stato a un altro, fatto di pezzi arrugginiti e di frammenti inutili. A volte gli sembrava di essere a capo di un enorme deposito di rottami.  
(*Noi marziani*, cap. 6; corsivo nostro)

Manfred esprime la sua esperienza del mondo con il termine *gubble*, un neologismo molto efficace dalla pluralità di significati, che si perdono nella pur indovinata traduzione italiana “putrío”. Il termine italiano sottolinea infatti, tramite l'assonanza con “putrido”, “putrescenza”, l'aspetto del decadimento, che nella parola inglese non è così diretto. In *gubble* confluiscono infatti, a livello fonetico, almeno tre diversi termini: *gabble* (= schiamazzo, borbottio), *rabble* (folla, calca), e *gobble* (trangugiare o gloglottare [di tacchino]). Per Manfred, che è uno schizoide autistico (→ follia 1), il mondo si presenta quindi come il borbottare di

gola di un ammasso di persone, una glossolalia collettiva. Decadimento e rovina perciò, in *Noi marziani*, si presentano in prima battuta *sub specie* linguistica. Paradossalmente, per certi versi, dato che a Manfred è preclusa, per effetto del suo autismo, proprio la dimensione del linguaggio; ma significativamente, visto che il disordine e lo sfacelo non sono evidenze dirette nell'esperienza dei personaggi, ma passano attraverso la mediazione di Manfred stesso.

*Ma gli androidi* segna invece l'ingresso del processo di disorganizzazione del mondo nell'esperienza viva dei personaggi. Anche qui, naturalmente, c'è bisogno di una mediazione, di un personaggio a cui affidare la presentazione del processo, e questi è John R. Isidore, lo "speciale", il "cervello di gallina", che meglio di tutti può esemplificare uno stato di decadimento che lui pare percepire più degli altri ma che è esperienza comune. Il *kipple* (questo è il nuovo neologismo dickiano) si presenta quindi per la prima volta nel romanzo a proposito del palazzo di Isidore:

Abitava da solo, in questo palazzo cieco e sempre più fatiscente, tra mille appartamenti disabitati. Un edificio che, come tutti quelli simili, cadeva, di giorno in giorno, in uno stato sempre maggiore di rovinosa entropia [*into greater entropic ruin*]. Con il tempo tutto ciò che c'era nel palazzo si sarebbe fuso – una cosa nell'altra – avrebbe perso individualità, sarebbe diventato identico a ogni altra cosa, un mero pasticcio di palta [*mere pudding-like kipple*] ammonticchiato dal pavimento al soffitto di ogni appartamento. E dopo di ciò lo stesso palazzo, senza che nessuno ne curasse la manutenzione, avrebbe raggiunto uno stadio di equilibrio informe, sepolto dall'ubiquità della polvere.

(*Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, cap. 2)

Ed è sempre Isidore a dare la definizione di *kipple* a enunciarne le leggi:

La palta è fatta di oggetti inutili, inservibili, come la pubblicità che arriva per posta, o le scatole di fiammiferi dopo che hai usato l'ultimo, o gli involucri delle caramelle o l'omeogiornale del giorno prima. Quando non c'è più nessuno a controllarla, la palta si riproduce. Per esempio, quando si va a letto si lascia un po' di palta in giro per l'appartamento, quando ci si alza il mattino dopo se ne ritrova il doppio. Cresce, continua a crescere, non smette mai.

[...]

C'è la Prima legge della Palta. "La palta scaccia la nonpalta." [*Kipple drives out nonkipple*] Come la legge di Gresham sul denaro falso.

(Ivi, cap. 6)

Questa volta la resa italiana introdotta nella più recente traduzione (la precedente manteneva il termine inglese) pare meno felice, intanto perché usa una parola esistente (“palta”) e non un neologismo, poi perché suggerisce una consistenza melmosa e semiliquida che è estranea alle descrizioni del *kipple*, che pare fatto di oggetti solidi, per quanto minuti o sminuzzati.

Si vede, dalla prima citazione da *Ma gli androidi*, quale sia l’origine del *kipple* dickiano: è l’entropia, concetto scientifico (→ scienza) che aveva precocemente colpito il nostro autore. Esso viene evocato esplicitamente, ma un po’ confusamente, da Jason Taverner all’inizio del capitolo 9 di → *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*: “Non c’è una legge della termodinamica che dice che il calore non si può distruggere ma solo trasmettere? Però c’è anche l’entropia”. In questo senso Dick può essere visto come il precursore di un uso metaforico del concetto di entropia che si diffuse negli anni Sessanta e Settanta, dentro e fuori la → fantascienza: dentro la fantascienza, soprattutto con autori new wave come Michael Moorcock e Norman Spinrad, ma soprattutto James Ballard (*Le voci del tempo*, 1960); fuori, per esempio con Thomas Pynchon (*Entropia*, 1960 e *L’arcobaleno della gravità*, 1973).

Utilizzando l’idea dell’impossibilità di recuperare sotto forma di lavoro tutto il calore coinvolto in un qualsiasi scambio termico, con la conseguente presenza di un’eccedenza negativa di energia (che è appunto l’entropia), Dick si riallacciava a una tradizione di narrativa catastrofica che aveva il suo simbolo nel grandioso finale di *La macchina del tempo* di Herbert George Wells (1895), con l’immagine del sole che si spegneva. L’entropia che condanna l’universo a un’ineluttabile morte termica appare come una forza livellatrice di cui il *kipple* è solo l’araldo (“È un principio universale valido in tutto l’universo; l’intero universo è diretto verso uno stato finale di paltizzazione [*kippleization*] totale e assoluta.”, ivi, cap. 6). Per questo il *kipple* appare associato allo spopolamento del pianeta, al grande vuoto e al grande silenzio che l’emigrazione in massa sta lasciando sulla Terra. Solo nell’ultimo Dick il *kipple* sembra poter rovesciare paradossalmente la sua condizione di livellatore e di indicatore del disordine, quando la sua identificazione con la condizione tendenziale dell’universo è così totale e metafisica che al suo interno può manifestarsi l’unico essere per cui ordine e disordine, attività e inattività, vita e morte sono una cosa sola:

In una sorprendente reazione alla crisi, il vero Dio si mimetizza con l’universo, con la regione stessa che ha invaso: assume le parvenze di ba-

stoni e alberi e lattine di birra ai margini della strada; finge di essere spazzatura gettata via, rottami di cui nessuno si cura. Appostato, il vero Dio tende letteralmente degli agguati alla realtà e a noi stessi. Dio, in verità, ci attacca e ci ferisce, nel suo ruolo di antidoto.

(→ *VALIS*, cap. 5)

## **letteratura → fantascienza; genealogie**

### **matrimonio**

Non sono molti gli uomini e le donne single nelle opere di Dick; sono quasi tutti sposati. Vogliamo vedere come vanno i loro matrimoni? Ecco una breve rassegna.

→ *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* (cap. 1). Iran si è appena svegliata. “Toglimi di dosso quelle manacce da sbirro!” urla a Rick Deckard appena questi le accarezza la spalla.

→ *Illusione di potere* (cap. 1). Un androide esattore ferma Eric Sweetscent appena uscito di casa, e gli ingiunge di pagare una fattura della moglie. “Bene, riflettè [Eric] con animo truce. Un'altra di Kathy. Il suo impulso creativo, che si sfoga solo spendendo.” Segue litigata nell'ufficio di lui. Jonas Ackerman commenta: “Bene, ecco il matrimonio d'oggi. Odio legalizzato”.

→ *Confessioni di un artista di merda* (cap. 7). Charley Hume discute con il cognato Jak: “‘Lei [Fay] non può costringermi a sbrigare le sue dannate commissioni’ disse Charley. ‘Capisco’ dissi educatamente.

‘Un uomo deve conservare il rispetto di se stesso’ aggiunse Charley. ‘Fare i lavori di casa lo priva della sua mascolinità’”.

La discussione ha avuto origine da una scenata (descritta nel cap. 3) in cui Charley ha picchiato Fay perché quest'ultima gli ha chiesto di comprarle i Tampax al supermercato. Il romanzo finirà con un mancato omicidio di Fay e il suicidio di Charley.

Può bastare. Il campione è abbastanza rappresentativo. Non sono solo le donne, come si vede, a portarne la responsabilità, ma nei romanzi di Dick, prima degli universi (o insieme a essi) cadono a pezzi i matrimoni. A volte sono a pezzi già all'inizio del romanzo – e poche volte si rimettono a posto davvero entro la fine: *Ma gli androidi* e → *Follia per sette clan* sono due delle rare eccezioni –, a volte li vediamo crollare nel corso del libro (*Confessioni di un artista di merda*, → *In questo piccolo mondo*, → *In terra ostile*, → *In senso inverso*), magari solo perché uno dei due muore (→ *Divina invasione*, → *La trasmigrazione di Timothy Archer*).

Le poche volte che un matrimonio funziona, in genere è perché se ne è rotto uno prima (Emily Hnatt è la ex moglie di Barney Mayerson in → *Le tre stimmate*; Julie lascia Vince Strikerock per mettersi con il fratello di lui, Chick, in → *I simulacri*), ma a volte neanche questo serve (*Confessioni di un artista di merda*: da come Dick ci mostra Nathan alla fine del libro, non è sicuro che il suo nuovo matrimonio con Fay andrà bene).

Uno sfacelo, insomma. Certo, in parte questo riflette una realtà sociale, una crisi del modello tradizionale di famiglia che Philip vedeva intorno a sé negli anni Cinquanta. La descrive Janet Runcible (e la spiega dal punto di vista di una mentalità conservatrice che non è certo in toto quella dell'autore, ma è significativo che venga espressa):

È successo, decise, che tutta quanta la struttura della famiglia si è infranta, dopo la Seconda guerra mondiale. Durante la guerra le donne hanno cominciato a lavorare in fabbrica. Come gli uomini. E il comunismo ha avuto lo stesso ruolo della guerra. Sherry Dombrosio non dovrebbe lavorare, guadagnarsi da vivere, perché è compito degli uomini. Non c'è da stupirsi se sono così piena di ansie, si disse. Sono stata tradita. Non sono rimasta a casa? Non ho fatto il mio lavoro mettendo al mondo un figlio? È questo il lavoro di una donna. Non trovarsi fianco a fianco con gli uomini in una fabbrica, come una contadinotta russa che chiama tutti *compagno*. Non è il modo di vita americano.

(→ *L'uomo dai denti tutti uguali*, cap. 9)

Un'altra causa di una visione così pessimistica del matrimonio è, naturalmente, l'esperienza del divorzio dei genitori di Phil, avvenuto nel 1933, quando lui aveva cinque anni, che si ripercosse fortemente sull'animo del bambino e determinò in parte le patologie del suo rapporto con le → donne. Proprio il romanzo che abbiamo citato per ultimo spiega meglio di altri la sua visione del matrimonio. Le due coppie di *L'uomo dai denti tutti uguali* non si sciolgono: nel capitolo finale ritroviamo ancora sposati Walt Dombrosio e Sherry, come Leo Runcible con Janet. Ma è una situazione deprimente. Leo è sull'orlo del fallimento per aver rilevato l'acquedotto di Carquinez e Janet scivola nell'alcolismo. Quanto ai Dombrosio, Sherry è incinta perché, mesi prima, Walt l'ha violentata per punirla di avere voluto lavorare e di avere umiliato il suo amor proprio, e lei, al termine di una scena angosciante per l'egocentrismo e l'incapacità di comunicare dei due (mascherata da amore), ha accettato di non abortire. Ma Walt, nel penultimo capitolo, ha una dettagliatissima e agghiacciante visione di loro figlio come un → mutante neanderthaliano.

Come fu per Dick, il matrimonio è per i suoi personaggi un sogno di pace e serenità che si trasforma in un incubo:

Una volta che ti abitui a passare la notte con qualcun altro, queste cose ti stendono, pensò Bruce. Una volta che impari cosa si prova a svegliarsi e a vedere un altro viso accanto al tuo. E ad avere un'altra persona che dorme su di te nelle prime ore dell'alba quando la stanza si raffredda. È meglio del sesso. Il sesso finisce in pochi minuti. È una sensazione di serenità che continua finché lei è distesa accanto a te. Pone fine a una cosa terribile e dà inizio alla cosa migliore del mondo.

(*In terra ostile*, cap. 9)

Nel matrimonio può prodursi il più grande odio di cui gli esseri umani siano capaci, forse a causa della continua vicinanza, o forse perché l'amore è finito. L'intimità c'è ancora, benché sia scomparsa la componente amorosa: perciò in ciascuno dei coniugi si viene a formare un desiderio di predominio nei confronti dell'altro.

(*Illusione di potere*, cap. 11)

## media

“Per la verità, l'arma migliore contro il mito è forse mitificarlo a sua volta, è produrre un *mito artificiale*: e questo mito ricostituito sarà una vera e propria mitologia.” (Barthes 1957, p. 216). Questa indicazione di Roland Barthes potrebbe essere una sintetica descrizione di come funzionano i mass media nell'opera di Dick e in molta → fantascienza degli anni Sessanta e Settanta. *I miti d'oggi* di Roland Barthes (*Mithologies* in orig.), pubblicato nel 1957, era uno dei primi tentativi in Europa di applicare i concetti di Saussure ai materiali della cultura popolare e mediatica: segnava, insomma, la nascita della moderna semiologia. Ma qualche anno prima, nel 1951, era apparso a New York un libro che raccoglieva gli eccentrici seminari su temi analoghi (ma trattati con un taglio diverso) di un oscuro professore canadese di letteratura: il libro si chiamava *La sposa meccanica* (*The Mechanical Bride*), e il suo autore era Marshall McLuhan. E, se vogliamo concludere l'archeologia, nella letteratura i mass media avevano fatto il loro poco trionfale e molto deprimente ingresso nel 1948, con gli schermi domestici tramite cui ognuno era occhiutamente osservato dal → potere (non c'è bisogno di dire che stiamo parlando di *1984* di George Orwell).

Questo per aiutare a comprendere l'atmosfera nella quale il problema dei media fa il suo ingresso nella cultura (e nella fantascienza) del dopoguerra, producendo un termine che avrà un certo successo, *media landscape*, “paesaggio mediatico”.

L'ampiezza con la quale la tecnologia delle comunicazioni (e le sue prevedibili estensioni future) stava sostituendo il mondo naturale con un "paesaggio mediatico" non venne particolarmente notata se non dopo l'inizio degli anni Cinquanta del Novecento. Il termine, coniato per indicare un mondo dominato dalle immagini della pubblicità e dell'arte popolare (tra cui avevano un certo ruolo le immagini della fantascienza, specialmente l'iconografia cinematografica e le copertine delle riviste), fu usato inizialmente per descrivere le ossessioni di artisti pop e critici dei media come Edoardo Paolozzi, Andy Warhol, Marshall McLuhan e Rayner Banham. Oggi il termine, e l'idea che ci sta dietro, possono sembrare bizzarri; ma con il senno di poi possiamo renderci conto del cammino percorso da questa nozione, così popolare negli anni Sessanta e Settanta, sino alla Realtà Virtuale degli anni Ottanta (sul terreno speculativo) e Novanta (su quello della realizzazione concreta): un effetto tanto dello sviluppo della tecnologia, quanto della disponibilità degli esseri umani ad accettarlo.

(D. Pringle e P. Nicholls, *Media Landscape*, in Clute and Nicholls 1993, pp. 792-794).

Per quanto riguarda la fantascienza, i due "paesaggi mediatici" più potenti prodotti tra gli anni Sessanta e Settanta furono probabilmente quelli di William S. Burroughs e James G. Ballard, giocati nel primo caso sulla cifra della paranoia (→ follia 2; media e → droga sono gli strumenti con cui gli alieni prendono il controllo della Terra nella trilogia di Nova: *La morbida macchina*, *Il biglietto che è esploso*, *Nova Express*), nel secondo sull'ipertrofia dei media (il *media landscape* di Ballard si insinua nella materialità delle architetture e dei corpi, oltre a invadere le menti, come in *La mostra delle atrocità*). In entrambi i casi, e a prescindere dalla consapevolezza che ne avevano gli autori, parrebbe rispettata l'indicazione di Barthes sulla ricostituzione di un "mito artificiale". E Dick?

Dick sceglie una strada apparentemente più "realistica", intermedia tra quelle di Burroughs e Ballard ma non per questo meno sconvolgente: sin dall'inizio si dedica infatti a indagare il ruolo dei media nella creazione della realtà socialmente condivisa (→ società/individuo), e ci mostra quindi la loro faccia direttamente politica. È un'operazione che ha bisogno dello straniamento e delle possibilità deformanti di un'ambientazione fantascientifica: è per questo, probabilmente, che il tema viene scarsamente trattato nei romanzi mainstream, se si eccettua l'ironico affetto riservato in → *L'uomo dai denti tutti uguali* al giornalino di provincia, il "News" di Carquinez, e al suo direttore-editore Seth Faulk.



Nelle opere di fantascienza, invece, televisione e carta stampata sono in genere fra gli strumenti principali con cui il potere manipola a suo piacimento la realtà, tramite l'uso spudorato del falso e la costruzione di vere e proprie illusioni in cui i cittadini vengono immersi (→ realtà/illusione). Se in → *Redenzione immorale* Telemedia, la tv di stato per cui lavora il protagonista Allen Purcell, è uno strumento di controllo sociale ancora abbastanza tradizionale, uno strumento di propaganda del bigottismo imperante, nel racconto *The Mold of Yancy* (*Yancy*, pubblicato nel 1955) abbiamo la prima creazione di una realtà mediatica totalmente fasulla. L'eroe televisivo Yancy, popolarissimo fra i coloni di Callisto, è la quintessenza delle virtù e della mediocrità dell'uomo comune, e si esprime a proposito e a sproposito su ogni argomento, dalla politica alla ricetta della torta di mele. Peccato che sia un personaggio sintetico, inesistente in realtà, creato da un'agguerrita squadra di sceneggiatori, e che le sue massime debbano solo servire a convincere i coloni, senza che questi quasi se ne accorgano, dell'inevitabilità di una → guerra con i propri vicini. L'idea di uno stato totalitario morbido e strisciante ("l'esempio del primo stato totalitario realmente riuscito: innocuo e banale") e basato su un'invenzione televisiva, piaceva evidentemente a Dick, perché la riprese vari anni dopo nei romanzi → *La penultima verità*, dove Yancy diventa addirittura il presidente del Wes-Dem, anch'egli sintetico, e in → *I simulacri*, su cui torneremo in seguito perché costituisce l'opera di Dick globalmente più centrata sul tema dei media.

Ma anche quando la televisione non è così pesantemente impegnata a livello direttamente politico nasconde sempre qualche segreto, qualche imbroglio che alla fine, svelandosi, determinerà un livello di comprensione superiore (quando ciò è possibile). Il conduttore televisivo – una figura che torna ripetutamente nei romanzi di Dick – si rivela sempre per qualcosa di più, o di meno, di quello che sembra, ha un ruolo nascosto che risulta determinante per lo scioglimento dell'intreccio (→ trame e personaggi). Così è per il Nats Katz di → *I giocatori di Titano*, popolare cantante e dee-jay televisivo, che riveste una funzione cruciale nella resa dei conti finale tra terrestri e → alieni; e più ancora per Buster Friendly e la sua collega Amanda, che allietano e orientano il pubblico televisivo in → *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* e si riveleranno, si scoprirà alla fine, degli → androidi. Potremmo aggiungere Allen Faine, il dee-jay che trasmette dal satellite di P.P. Layouts in → *Le tre stimmate di Palmer Eldritch* ed è però anche un membro dell'organizzazione dello spaccio della → droga Can-D.

I dee-jay orbitanti, però, non hanno sempre un ruolo così negativo,

anzi a volte sono l'unico strumento di contatto fra i membri una comunità dispersa o fra individui isolati: basti pensare al Walt Dangerfield di → *Cronache del dopobomba*, che leggendo dal satellite lunghi brani di *Schiavo d'amore* di Somerset Maugham assicura un legame con il passato, con l'eredità culturale della Terra prebomba; o alla stazione che distribuisce la musica di Linda Fox agli isolati abitanti delle bolle in → *Catene d'aria, ragnatela d'etere* e in → *Divina invasione*.

La carta stampata invece svolge quasi sempre un ruolo d'inganno e di copertura. In → *Tempo fuor di sesto* la "Gazette", il quotidiano che pubblica il → gioco a premi *Dove si troverà l'omino verde?*, è lo strumento di connessione principale tra la finta realtà di Ragle Gumm e la realtà della Terra in lotta contro i ribelli lunari. E nel racconto → *Se non ci fosse Benny Cemoli* un "omeodiano" (→ tecnica; i quotidiani robotizzati sono cari a Dick e tornano in parecchie sue opere) crea praticamente dal nulla una figura di bandito-capopopolo a cui attribuire la responsabilità di disordini e soperchierie per distrarre gli agenti del Centauro dalle indagini sulle responsabilità dei politicanti d'anteguerra.

Come si è detto, l'opera di Dick in cui più di ogni altra i media giocano un ruolo centrale nella manipolazione della realtà è *I simulacri*. È la televisione, infatti, l'elemento che tiene insieme la società degli Usea. Non solo con l'illusoria interattività per cui un sufficiente numero di tasti "stop" premuti dai telespettatori può addirittura arrestare il discorso del presidente (cap. 3), ma con una vera e propria operazione ontologica affidata alla figura di Nicole, la moglie di tutti i successivi presidenti (che sono soltanto androidi), dominatrice degli schermi televisivi e ispiratrice di tutte le mode culturali e sociali. Nicole non rappresenta solo l'unica continuità (per quanto di facciata, e anch'essa falsa) del potere politico, è la garanzia della realtà individuale dei singoli personaggi. Così riflette Ian Duncan, uno dei due suonatori di anfore che devono esibirsi davanti alla first lady:

Avrà già sentito parlare di noi, si disse. Sa della nostra esistenza. In questo caso, esistiamo per davvero. Come un bambino che ha bisogno di sapere che sua madre osserva ciò che lui sta facendo, noi siamo posti in essere, siamo legittimati consensualmente dallo sguardo di Nicole.

(*I simulacri*, cap. 9)

Lo sguardo di Nicole legittima la realtà. Addirittura Kongrosian (il musicista psicocinetico; → poteri psi; musica) è convinto di diventare invisibile se Nicole non lo guarda. Ma si tratta di qualcosa che va oltre lo

sguardo per investire una realtà insieme somatica e psichica. Nell'era nascente dell'immaterialità, della simulazione, del simulacro (e ricordiamoci che Dick scriveva questo romanzo nel 1963!) il corpo rivendica un suo ruolo irrinunciabile: infatti il "corpo mistico" di Nicole (Pagetti 1980) riassume in sé e ricapitola, attraverso i media, tutto il corpo sociale, cosicché il sistema dei media acquista anch'esso un carattere intensamente corporeo. Se assumiamo (come è stato proposto in Caronia 1989) che nell'opposizione tematica tra "media" e "→ arte" il polo dei media si appoggi sulla combinazione delle due categorie "forza" e "capitale" (e specularmente l'arte derivi dall'intreccio tra "lavoro" e "malattia"; → capitale/lavoro), vediamo che nel sistema concettuale del romanzo l'immateriale è saldamente radicato nel materiale (i media e l'arte, cioè l'espressività e la comunicazione, nel corpo). Ed è per questo che quando il sistema si sfalda, con la divulgazione dei segreti della politica, e le regole mostrano tutta la loro artificiosità e illegittimità, lo sfaldamento è fisico e scatena un vero e proprio processo di proliferazione cancerosa: la scena che meglio riassume tutto questo è quella del confronto tra Pembroke e Kongrosian nel capitolo 14, quando il corpo di quest'ultimo ingloba la pistola del primo e si estroflette, in un drammatico rovesciamento tra interno ed esterno (David Cronenberg deve aver avuto presente qualcosa del genere, quando ci ha mostrato la pistola uscire dal corpo di Max Renn in *Videodrome*; → cinema). Ecco quindi la "mitologia dei media" secondo Dick: la regolazione sociale della bilancia tra salute e malattia.

## **memoria → amnesia/anamnesi**

### **merce**

Daniele Brolli ha osservato che nell'opera di Dick si nota una "costante ossessione per la presenza di un manufatto che emerge dallo sfondo per catalizzare incongruamente l'universo del protagonista. [...] La paranoia per la manipolazione e per l'arte segreta che si nasconde sotto l'involucro di una creazione artigianale è simile a quella per un feticcio che nella propria forma possa contenere ragioni inesplicabili, assorbite e rese simboliche" (Brolli 1999, p. 261).

Osservazione azzeccata: pensiamo ai "manufatti della tradizione americana" e ai gioielli in metallo di Frank Frink in → *L'uomo nell'alto castello*; ai plastici e alle bamboline in → *I giorni di Perky Pat* e → *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*; a tutti gli oggetti in cui si incarna la misteriosa e metafisica sostanza in → *Ubik*; gli esempi si potrebbero multipli-

care. L'opera di Dick trabocca di oggetti, in genere allegri, divertenti e spesso misteriosi. È vero che spesso questi oggetti sono creazioni di artigiani, che abbondano anch'essi nelle opere di Dick (→ artigianato), ma altrettanto spesso sono invece oggetti prodotti in serie, industrialmente, vere e proprie merci.

A questo punto l'uso del termine "feticcio" suggerisce un cortocircuito mentale. Brolli attribuisce un carattere di feticcio alle "creazioni artigianali", ma non si può fare a meno di ricordare che Karl Marx parlò invece di un "carattere di feticcio della merce e il suo arcano" nel primo capitolo del *Capitale*:

A prima vista, una merce sembra una cosa triviale, ovvia. Dalla sua analisi risulta che è una cosa imbrogliatissima, piena di sottigliezza metafisica e di capricci teologici. Finché è valore d'uso, non c'è nulla di misterioso in essa, sia che la si consideri dal punto di vista che essa soddisfa, con le sue qualità, bisogni umani, sia che riceva tali qualità soltanto come prodotto di lavoro umano. È chiaro come la luce del sole che l'uomo, con la sua attività, cambia in maniera utile a se stesso le forme dei materiali naturali. Per esempio quando se ne fa un tavolo, la forma del legno viene trasformata. Ciò non di meno, il tavolo rimane legno, cosa sensibile e ordinaria. Ma appena si presenta come merce, il tavolo si trasforma in una cosa sensibilmente sovransensibile. Non solo sta con i piedi per terra, ma, di fronte a tutte le altre merci, si mette a testa in giù, e sgomitola dalla sua testa di legno dei grilli molto più mirabili che se cominciasse spontaneamente a ballare.

(Marx 1967, p. 103)

Lungi da noi l'idea di accreditare un Dick "marxista" (→ società/individuo). E tuttavia, leggendo di "sottigliezze metafisiche e capricci teologici", non si può fare a meno di fiutare aria di Dick. Vediamo dunque come il nostro affronta il problema della merce, e quanto eventuale "marxismo inconsapevole" si annidi in lui.

In Dick, a volte, c'è un'esplicita contrapposizione tra artigianato e industria, tra prodotti dell'ingegnosità individuale e merci. Uno degli esempi più espliciti si ha nel racconto → *Diffidate dalle imitazioni*. Non facciamoci ingannare dal travestimento fantascientifico: per quanto meritevoli siano le intenzioni dei Biltong, la loro opera di riproduzione degli oggetti è una trasparente metafora della produzione industriale, con la fabbricazione di beni di consumo di massa a basso costo e deteriorabili, destinati a sfasciarsi in un un tempo più o meno breve. A queste merci effimere e instabili Daws contrappone i nuovi oggetti, copiati a

mano, che rappresentano un concentrato di creatività, il prodotto di un lavoro *amoroso*, personalizzato. Saranno più brutti, ma, dice Daws, sono “cose reali. Partiamo da qui”.

Altre volte le merci giocano brutti scherzi, e di nuovo è l'intervento manuale, individuale, che potrebbe salvare la situazione: ma non sempre riesce. Nel romanzo → *In terra ostile* l'oggetto che è al centro di buona parte dell'intreccio è la macchina da scrivere elettrica portatile giapponese Mithrias; da quando Milt Lumky ne parla a Bruce Stevens nel capitolo 5, quest'ultimo ne è quasi ossessionato: la crede l'affare che può cambiare la sua vita. La insegue dall'Idaho a Seattle (→ città), la trova, la smonta e la testa in tutti i modi possibili; alla fine, con tutti i soldi che ha, ne acquista sessanta esemplari per rivenderli al dettaglio. Ma Bruce non è un dattilografo, e non si è accorto che quelle macchine per scrivere hanno la tastiera spagnola che le rende invendibili negli Usa. Di fronte alle obiezioni di Susan, decide di smontare le macchine a una a una per convertire manualmente la tastiera. Ma la moglie le vende così come sono in blocco e sottocosto, e il sogno di Bruce sfuma. L'uomo crede di poter dominare la merce, e la merce trova il modo di giocarlo.

Bruce Stevens viene sconfitto dalla sua inesperienza e da Susan (→ donne), ma soprattutto dalla mancanza di quattrini. La merce non è dominata dal consumatore ma da chi la produce, dal capitalista (→ capitale/lavoro). Ma anche fra i capitalisti ci sono i grossi e i piccoli, i conservatori e gli innovatori, quelli che sanno giocare con il feticismo delle loro merci e quelli che non lo sanno fare. In *Le tre stimate di Palmer Eldritch* la concorrenza intercapitalista è strettamente intrecciata con la “sottigliezza metafisica” dell'opposizione tra sostanza e accidente (→ realtà/illusione), con il “capriccio teologico” della transustanziazione (→ religione) e il tutto avviene con la mediazione di una delle merci più affascinanti e pericolose, la → droga. Che cosa meglio della droga, merce illegale e appetita, condannata nell'ufficialità dell'opinione pubblica e ricercata dall'ufficiosità del profitto capitalistico, che cosa meglio della droga può illustrare l'arcano della merce?

L'arcano della forma di merce consiste dunque semplicemente nel fatto che tale forma, come uno specchio, restituisce agli uomini l'immagine dei caratteri sociali del loro proprio lavoro, facendoli apparire come caratteri oggettivi dei prodotti di quel lavoro, come proprietà sociali naturali di quelle cose, e quindi restituisce anche l'immagine del rapporto sociale tra produttori e lavoro complessivo, facendolo apparire come un rapporto sociale fra oggetti esistente al di fuori di essi produttori. Me-

diante questo quid pro quo i prodotti del lavoro diventano merci, cose sensibilmente sovrasensibili, cioè cose sociali.

(Marx 1967, p. 104)

La droga è forse la merce che meglio di tutte maschera il carattere sociale del lavoro che l'ha prodotta, tanto più quando ve ne sono due tipi in concorrenza tra loro. Il duello tra le due droghe Can-D e Chew-Z, che è uno degli intrecci fondamentali di *Le tre stimmate*, non è solo il duello tra Leo Bulero e Palmer Eldritch, o meglio: la competizione tra una variante arretrata e una "avanzata" del capitalismo viene lucidamente presentata da Dick come il confronto tra una concezione timida, "oggettivista" della merce, e una invece aggressiva, "soggettivista". La Plastici Perky Pat di Bulero sa bene che i suoi profitti vengono dalla vendita del Can-D e non da quella dei modellini, ma sa anche che senza i modellini l'effetto di "traslazione" della droga sarebbe minore o inesistente; la Manifatture Chew-Z di Eldritch, invece, punta sin dal nome a mettere in primo piano l'agente biochimico della traslazione e non la sua copertura "simulacrale": la finzione della commercializzazione di una bambola alternativa a Perky Pat dura solo lo spazio di qualche pagina, perché Eldritch sa bene che il Chew-Z, per esplicare i suoi effetti allucinogeni (e forse più che allucinogeni), non ha bisogno di altre mediazioni materiali. Lo slogan commerciale del Chew-Z è sin troppo esplicito:

Tenendo il foglietto sotto la luce, Barney lesse l'intestazione: spiccava nettamente in grosse lettere nere.

DIO PROMETTE LA VITA ETERNA.

NOI POSSIAMO METTERLA IN COMMERCIO.

(*Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, cap. 9)

Rileggere *Le tre stimmate* a quarant'anni di distanza, in piena era postfordista, insomma, moltiplica il brivido, perché non ci si può sottrarre all'impressione che già nel 1964 Dick avesse intravisto una svolta del capitalismo che non si sarebbe verificata che dopo quindici o vent'anni: la straordinaria capacità del capitale di valorizzare l'immaginario, di trasformare in merce i sogni, l'inconscio e addirittura la teologia. Questo è il Chew-Z: l'immortalità mercificata, la sottigliezza teologica spacciata all'angolo delle strade (o sulla superficie desolata di Marte; → California/Marte).

Da questo punto di vista, l'*Ubik* dell'omonimo romanzo rappresenta la variante ironica, ma non meno misteriosa e inquietante, dello stesso processo:

Io sono Ubik. Prima che l'universo fosse, io ero. Ho creato i soli. Ho creato i mondi. Ho creato le forme di vita e i luoghi che esse abitano; io le muovo nel luogo che più mi aggrada. Vanno dove dico io, fanno ciò che io comando. Io sono il verbo e il mio nome non è mai pronunciato, il nome che nessuno conosce. Mi chiamano Ubik, ma non è il mio nome. Io sono e sarò in eterno.

(*Ubik*, cap. 17)

Così si presenta Ubik alla fine del libro, come → Dio, creatore e regolatore del mondo, anzi dei mondi, principio inconoscibile, chiave dell'eternità. Ma per tutto il corso del romanzo, nelle scoppiettanti pubblicità poste in esergo ai singoli capitoli, Ubik era stato il nome comune alle merci più disparate, dal deodorante alla lametta da barba, dal condimento al prestito bancario per culminare in un balsamo (cap. 10), un unguento (cap. 12) e alla fine uno spray (capp. 13-16) che riesce, sia pure a fatica, a contrastare il disordine e il decadimento (→ kipple), a rendere stabili e vivibili le successive realtà in cui vengono trasportati Joe Chip e i suoi compagni. Un'altra merce fantasmatica e fantasmagorica, dunque, che rimanda a Dio e all'immortalità; un altro indizio che il sacro, nel mondo moderno, si dà solo nell'eternità e nella pervasività del ciclo della merce.

Questo percorso trova in qualche modo il suo culmine quando Dick si confronta ancora una volta (certo, sempre a suo modo) con un altro problema squisitamente marxiano, quello della merce-uomo o, se si preferisce, della forza-lavoro. È questo, infatti, uno degli aspetti più intricati e paradossali del tema dell'→ androide, in cui la drammaticità della figura dell'uomo artificiale si stempera in genere nell'ironia o addirittura nella comicità. Il paradosso sta, ovviamente, nel riconoscere il carattere di oggetto, di manufatto commerciabile (e quindi di merce) a qualcosa che ha tutte le apparenze dell'uomo. In fondo è anche a questo che sembrano ribellarsi i Nexus-6 in → *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, ma l'aspetto "merce" qui è in ombra rispetto al tema dell'identità e dell'umanità dell'androide. Esso viene in primo piano, invece, in alcune scene cruciali di → *L'androide Abramo Lincoln*, quando il miliardario Barrows deve decidere se e come entrare in affari con Louis Rosen e Maury Frauentzimmer, i costruttori dei simulacri di Lincoln e Stanton. È il Lincoln (Dick usa l'articolo davanti al nome per ricordarci il carattere di *cose* dei simulacri, smentito però dal loro complesso comportamento), è il Lincoln, dunque, a sollevare il problema con una domanda che innesca un denso dialogo filosofico con aspetti umoristici.

“Vi ho forse sentito parlare, poco fa, di ‘acquistarmi’, alla stregua di un bene di qualunque genere?” chiede infatti il Lincoln a Barrows; e quest’ultimo, con i modi spicci e concreti del buon capitalista che valuta il possibile investimento, trancia la questione con un elegante e ultimativo riferimento al materialismo:

“Allora, signore, che cos’è una macchina?” chiese a Barrows il simulacro. “Lei è una macchina. *Queste persone l’hanno costruita. Appartiene a loro.*” [...] “Allora, signore, anche voi siete una macchina. Perché anche lei ha un Creatore. [...] Ritengo che il punto critico sia l’anima. Una macchina può fare tutto ciò che fa un uomo... penso che su questo sarete d’accordo. Ma non ha un’anima.”

“L’anima non esiste” disse Barrows. “Si tratta di una semplice fantasia. [...] Io so che lei è una macchina; ma non è questo che m’interessa. *Ciò che m’interessa è sapere se funziona o meno.* E per quanto mi riguarda non funziona abbastanza da interessarmi.”

(*L’androide Abramo Lincoln*, cap. 9, corsivi nostri)

In seguito, però, Barrows cambia idea e trova conveniente accettare il punto di vista di Louis e Maury, ma solo per ribaltarglielo contro:

Barrows disse: “La prima volta che abbiamo incontrato lo Stanton, lo abbiamo considerato un apparato meccanico. Ma poi il signor Blunk mi ha ricordato che voi lo considerate una creatura vivente. Sarei curioso di sapere quanto pagate l’amico Stanton”.

*Pagare*, pensai allibito.

“Ci sono leggi contro il lavoro non retribuito” disse Blunk.

Lo fissai a bocca aperta.

“Avete un contratto di lavoro con il signor Stanton?” chiese Blunk. “In caso affermativo, spero che rispetti i requisiti legali del minimo salariale. A dire il vero, abbiamo discusso di questo con lo Stanton e lui non ricorda di aver firmato alcun contratto. Pertanto non vedo possibili obiezioni se il signor Barrows lo assume per, diciamo, sei dollari l’ora. È una tariffa più che onesta, ne converrete. Su questa base, il signor Stanton ha acconsentito a tornare con noi a Seattle.”

(Ivi, cap. 11)

Uomo o macchina, insomma, tutto ha un prezzo. Se l’androide può, anzi deve, essere considerato una merce, è perché anche l’uomo, per il sistema economico, lo è: non occorre dilungarci troppo su questo punto, in un’epoca in cui i lavoratori vengono definiti “risorse umane”. Ed è sin troppo trasparente che da questo punto di vista la sorpresa e l’umi-



liazione dell'androide quando scopre di essere un oggetto e una merce, di essere proprietà di qualcuno, magari sconosciuto, sono la stessa sorpresa e la stessa umiliazione dell'essere umano quando scopre di essere solo una "risorsa umana". Questo si insinua e mina alle fondamenta la stessa scoperta dell'autocoscienza dell'androide (e dell'uomo), ne blocca e ne vanifica la libertà; come accade a Garson Poole, protagonista di → *La formica elettrica*:

Si chiese se Danceman o Sarah o quelli dell'ufficio lo sapessero. *Erano forse stati loro a comprarlo*, o comunque uno di loro? Lo avevano progettato loro? Un prestanome, disse tra sé; ecco cosa sono. Non ho mai veramente gestito la compagnia; era un'illusione impiantata dentro di me quando sono stato costruito... insieme all'illusione di essere umano e di essere vivo. [...]

Sono un mostriciattolo meccanico, riconobbe. Un oggetto inanimato che scimmietta un oggetto animato. Eppure... si sentiva vivo. Eppure... adesso si sentiva diverso. Sapeva di esserlo. E quindi tutti gli altri, soprattutto Danceman e Sarah, tutti i dipendenti della Tri-Plan, erano diversi da lui.

Penso che mi ucciderò, disse tra sé. Ma probabilmente sono programmato per non farlo; *sarebbe un grosso spreco per il mio padrone. Non è certo questo che vuole.*

(*La formica elettrica*, corsivi nostri)

## **musica e musicisti**

Ricorda Dick nel 1968: "Cominciai a studiare e a impadronirmi di zone sempre più vaste del mappamondo musicale. A quattordici anni ero in grado di riconoscere praticamente ogni sinfonia o opera, di identificare qualsiasi motivetto classico che mi venisse canticchiato o fischiettato" (Dick 1968, p. 46). Nella sua biografia Sutin riporta che in quegli anni Phil amava mettere in imbarazzo i suoi amici di liceo: per esempio faceva ascoltare a uno di loro, che detestava Čajkovskij, un brano musicale che attribuiva a quest'ultimo, per poi rivelargli, dopo le sue invettive, che la musica era di Berlioz, che l'amico adorava (Sutin 1990, p. 67). Il posto di factotum prima, poi di commesso nei negozi di musica di Herb Hollis, a Berkeley, fu l'unica esperienza lavorativa che ebbe dal 1945 al 1952. E da quando iniziò la sua carriera di scrittore, ogni notte Dick batté a macchina con le cuffie sulle orecchie, accompagnato dalla musica dei suoi autori preferiti, Beethoven, Bach, Schubert, Mozart, Haendel, Mahler. Questa musica venne trasferita, in ogni modo possibile, nei suoi libri. "E ovviamente nei miei scritti è costantemente presente il te-

ma della musica, dell'amore e dell'attenzione per la musica. La musica è il filo rosso che percorre e dà coerenza alla mia vita." (Dick 1980, p. 123). Dick considerò sempre la musica un paradigma per tutta l'→ arte in generale, alla quale, sulla scia di Schopenhauer, attribuiva una dimensione quasi religiosa di elevazione dello spirito ("In qualche modo, l'arte, specialmente la musica, ha il potere di trasformare l'uomo da cosa irrazionale a entità razionale non più guidata da impulsi biologici"; → *La trasmigrazione di Timothy Archer*, cap. 8).

Non solo la musica classica, però. Anche il rock, di cui non era certo un fan, fa spesso capolino nei suoi libri ("Mi piace molto la musica strana, sia classica che rock; è una consolazione"; Dick 1980, p. 120). Non c'è romanzo di Dick che non contenga cinque, dieci, venti riferimenti ad altrettanti autori o brani, in qualche caso discussi con una competenza e una filologia impressionanti, anche se a volte con notevoli effetti comici. Come quando, in → *Divina invasione*, Herb Asher, tenendo sotto il tiro della pistola il poliziotto che l'ha fermato, si mette a descrivere l'orchestrazione della *Seconda sinfonia* di Mahler:

"Sai cosa c'è nella Seconda di Mahler?" disse Herb Asher. "Lo sai cosa prevede l'orchestrazione? Te lo dico io cosa prevede l'orchestrazione. Quattro flauti che si alternano con gli ottavini, quattro oboe, di cui il terzo e il quarto si alternano con corni inglesi, un clarinetto in mi minore, quattro clarinetti, di cui il terzo si alterna con il clarinetto basso e il quarto con un secondo clarinetto in mi minore, quattro fagotti, di cui il terzo e il quarto si alternano ai controfagotti, dieci corni, dieci trombe, quattro tromboni..."

[...] "A me pare, signor Asher" gorgogliò l'altoparlante "che ci siano contraddizioni interne in quello che dice. [...]. Prima dice una cosa e poi un'altra. L'unico intervallo di lucidità del suo discorso c'è stato quando ha parlato della Seconda sinfonia di Mahler, il che è probabilmente dovuto, come asserisce lei stesso, al fatto che lavora nel campo dei componenti audio".

(*Divina invasione*, cap. 18)

*Divina invasione* è uno dei romanzi in cui la musica gioca un ruolo fondamentale anche a livello narrativo, tramite il personaggio di Linda Fox (ispirato alla cantante Linda Ronstadt, adorata da Dick). Linda Fox, che alla fine si rivelerà un elemento della complessa teologia del romanzo (→ religione), è famosa per i suoi arrangiamenti con vibroluuti della musica dell'elisabettiano John Dowland. E Dowland è presente anche in → *Scorrete lacrime, disse il poliziotto* con la sua *Lachrimae Antiquae*

*Pavan*, ascoltata da Felix Buckman (→ polizia) in due momenti cruciali del romanzo (capp. 10 e 27). → *Mary e il gigante* è tutto costruito attorno alla musica, che ha una funzione centrale nella formazione della protagonista Mary Anne Reynolds (→ donne), attraverso sia l'educazione alla musica "seria" da parte di Joseph Schilling sia la frequentazione dei locali e dei cantanti jazz. Un altro romanzo che abbonda di riferimenti musicali è → *I simulacri*, in cui uno dei personaggi principali è il musicista psicocinetico Kongrosian (→ poteri psi); una delle vicende più significative è quella del duo di suonatori di anfora Duncan e Miller, e la strana musica dei chupper (→ mutanti) apre uno spiraglio di alternativa alla catastrofe finale (→ storia; potere). In → *VALIS* è importante il riferimento al *Parsifal* di Wagner, alcune idee del quale Dick accosta allo gnosticismo (→ religione). E nelle visioni di Manfred dei capitoli 10 e 11 di → *Noi marziani* è la *Sinfonia 40 in Sol min.* (K. 550) di Mozart diretta da Bruno Walter a fare da filo conduttore.

Come si vede anche dai pochi esempi fatti (e potrebbero essere molti di più), la musica in Dick non esercita solo una funzione emotiva, ma interviene anche nella struttura narrativa e concettuale dell'opera. A questo proposito può essere interessante ricordare il racconto giovanile → *La macchina salvamusica*, con i suoi bizzarri animali derivati ognuno da un brano musicale (l'uccello-Mozart che traduce il *Quintetto in Sol Minore*, le cimici-Bach che nascono dai 48 *Preludi e Fughe*, e così via). È sintomatico che in questo apologo triste e inquietante, che si apre con il timore della scomparsa della bellezza e della cultura dalla Terra e che vuole suggerire l'impossibilità di accoppiare meccanicamente i processi culturali con quelli della vita biologica, sia stata scelta a simbolo del *coté* culturale proprio la musica: forse perché quest'arte, come dice Doc Labyrinth, "è la più deteriorabile delle cose, fragile e delicata, facile da distruggere". D'altra parte il filo rosso che dava coerenza alla vita di un uomo come Philip Dick non poteva essere che una cosa così, fragile e delicata, facile da distruggere.

## **mutanti**

In due commenti al racconto → *Non saremo noi* scritti nel 1978 e nel 1979 (dunque molti anni dopo la prima pubblicazione) Dick rievoca la posizione di John W. Campbell jr., storico direttore della rivista "Astounding Science Fiction" (poi "Analog"; → fantascienza) a favore dei mutanti. Campbell, scrive Dick, "esigeva che i racconti che acquistava avessero a che fare con questi meravigliosi mutanti, e pretendeva anche che i mutanti venissero sempre mostrati come (1) buoni; e (2) saldamente in-

sediati al potere”. (*Le presenze invisibili*, vol. 2, p. 437). Dick non condiveva tutto questo entusiasmo (fra l’altro, e non crediamo per questa sola ragione, pubblicò sempre pochissimo su “Astounding”), il che lo salvò dallo scrivere troppe sciocchezze al proposito, come altri scrittori di fantascienza. “Uno dei luoghi comuni, comunemente accettati nella fantascienza, al proposito, era che potessero crearsi simultaneamente nidiate di mutanti superumani come conseguenza di incidenti nucleari: un’assurdità logica.” (Brian Stableford, *Mutants*, in Clute and Nicholls 1993, p. 847; → postatomica, catastrofe).

In realtà la diffidenza di Dick non riguardava tanto la sostanza logico-scientifica di questa o altre fantasiose convinzioni, quanto le possibili conseguenze dell’avvento di queste ipotetiche progenie di mutanti. L’ottimismo di Campbell non gli tornava. L’idea dei superuomini mutanti come salvatori dell’umanità non lo convinceva: “A mio giudizio entrava in gioco una fantasia di potere. [...] Dal mio punto di vista, lasciarci dominare da mutanti psi avrebbe significato mettere la volpe a badare al pollaio” scrisse sarcasticamente nel già citato commento del 1979. I mutanti, insomma, come peraltro gli → androidi, rappresentavano per lui una minaccia per la gente comune. La conseguenza di ciò fu che la figura del mutante non divenne mai un tema caro a Dick, al contrario dei → poteri psi che molti altri autori collegavano ai mutanti, e che invece il nostro trattò sempre come un tema autonomo. Fra i non molti racconti degli anni Cinquanta dedicati al tema spicca, oltre al già citato *Non saremo noi*, → *Il mondo dei mutanti*. Nei romanzi possiamo a malapena trovare qualche esempio. Il mostruoso Walt George (due corpi attaccati a una sola testa), proprietario del Satellite della Porta d’oro in → *Svegliatevi, dormienti*, risulta in realtà taroccato, perché uno dei due corpi (come si scoprirà) è artificiale. Quanto alle bizzarre popolazioni di mutanti sulla Terra postatomica di → *Deus Irae* (corridori, uomini cavalletta ecc.) c’è la fondata possibilità che l’invenzione sia dovuta alla penna di Zelazny e non di Dick.

C’è però una rilevante eccezione, anch’essa fondata su un’ipotesi francamente improbabile se non impossibile ma che ha un certo ruolo nell’universo dickiano, come testimonia il fatto che torna in vario modo in ben tre romanzi (→ *L’uomo dai denti tutti uguali*, → *I simulacri* e *Svegliatevi, dormienti*): quella della sopravvivenza sino ai nostri giorni dell’Uomo di Neanderthal o di altri “antenati”, o di una mutazione che abbia in qualche modo riportato in vita quelle specie. La genesi dell’interesse di Dick per la questione è esposta nel capitolo 6 di *L’uomo dai denti*, dove compare anche la citazione della voce “Uomo di Piltdown” (er-

roneamente indicata da Dick come “Teschio di Piltdown”) dell’*Enciclopedia Britannica*, una delle fonti più importanti delle conoscenze di Dick. Dunque, un’estrosa burla scientifica dei primi anni del Novecento (un falso fossile che avrebbe dovuto sconvolgere le conoscenze sull’evoluzione di *Homo sapiens* e invece rovinò la reputazione scientifica di un paio di paleontologi) viene replicata da Walt Dombrosio ai danni di Leo Runcible. Ma ecco che, verso la fine del libro, i Neanderthal viventi si materializzano nella Carquinez vecchia: un gruppo di abitanti che lavoravano alle buche della calce, scomparsi negli anni Venti del Novecento, “con la mascella deforme e la fronte sporgente, [...] un’espressione animalesca, cupa e inerte, come se fosse oppressa da una forza enorme”. Questi nuovi ominidi hanno anche un nome, di cui Wharton, il maestro intellettuale della comunità, conosce la genesi:

“Oh, sì”, disse. “La mascella da chupper.”

“Era il suo cognome?” chiese Sharp.

“No, no, non è un cognome.” Rise. La cosa parve divertirla.

“Allora cos’è?” chiese Sharp. “Non ho mai sentito quella parola.”

Wharton pensò: io l’ho sentita.

Disse: “Chopper. Chipper”. Com’era di preciso?

“Chupper”, ripeté la vecchia.

“Però viene da un’altra parola”, insistette Wharton.

“Io ho sempre sentito solo chupper”, ribadì la vecchia.

(*L’uomo dai denti tutti uguali*, cap. 17)

Nel linguaggio dei paleoantropologi, il *chopper* è il ciottolo scheggiato lavorato dagli ominidi già da oltre un milione di anni fa. Il termine deve aver colpito Dick, suggerendogli forse il sogno (o l’incubo) di un’evoluzione alternativa (→ scienza): i chupper diventano così per lui il segno di una possibile sopravvivenza del passato nel presente, a testimonianza del suo interesse per la → storia (seppure in una visione personalissima). Ma in *L’uomo dai denti* i chupper hanno la sola funzione narrativa di dare il colpo di grazia al presunto fossile e rovinare così i sogni di gloria di Runcible.

Quando li ritroviamo, tre anni più tardi, in *I simulacri*, essi hanno un ruolo decisamente più importante. In questo romanzo una piccola comunità di uomini di Neanderthal abita una zona umida e piovosa della California settentrionale, dove si è rifugiato il musicista psicocinetico Kongrosian: hanno la mascella deforme, la fronte prognata e parlano con difficoltà. Il produttore musicale Nat Flieger, che discute della loro origine con Beth, la moglie di Kongrosian, è colpito dall’aspetto putre-

scente e decadente della cittadina in cui vivono (“Il fattore decadenza era troppo evidente, li.”; → kipple) ed è portato a vederli come una sopravvivenza, e quasi una rivincita, del passato:

“*La supremazia del passato*” rispose Nat. In questa zona il passato regnava incontrastato, in tutta la sua pienezza. Il loro passato collettivo: la guerra che aveva preceduto l’epoca attuale, le sue conseguenze. Le mutazioni ecologiche nella vita di tutti. Quello era un museo, ma un museo vivente. Un movimento che si arrotolava su se stesso... Nat chiuse gli occhi. Mi domando, pensò, se nascano nuovi chupper. Deve essere ereditario, dal punto di vista genetico; so che lo è. O meglio, si disse, ho paura che lo sia. Questo è uno scherzo della natura, destinato a esaurirsi, eppure... continua.

(*I simulacri*, cap. 8; corsivo nostro)

I chupper, però, appaiono capaci di una particolare creatività: producono infatti una → musica cantilenante che interessa l’industria discografica. Nel finale del romanzo il loro carattere residuale non si associa più al timore per il prevalere di forze involutive, ma, con un ribaltamento tipicamente dickiano, a un’alternativa (per quanto esile) alla catastrofe della società americana che si è appena scatenata con il crollo del sistema politico. È sempre Nat Flieger che commenta:

Quella vacuità, quell’ottusa opacità, erano scomparse. Adesso i chupper erano vivi e presenti, mentre guardavano le immagini che lampeggiavano sullo schermo e ascoltavano la voce eccitata del telecronista. Che cosa significa tutto questo, per loro? si chiese Nat mentre studiava i loro volti ansiosi, che tradivano tanta emozione. Significa, decise, che hanno una possibilità. Questa potrebbe essere la loro opportunità. (Ivi, cap. 15)

In *Svegliatevi, dormienti* i sinantropi abitano la Terra parallela del romanzo, avendovi sviluppato una bizzarra → tecnica: il loro ruolo qui è decisamente minore ma il sinantropo Bill Smith, con i suoi poteri sciamanici, serve tra l’altro a Dick come spunto per una satira della fascinazione (e incomprensione) occidentale verso le culture diverse, lette in chiave esotica.

In definitiva Neanderthal, sinantropi e pitecantropi sono alcune fra le contraddittorie figure che in Dick incarnano l’“altro”. Il legame con l’uomo, mediato dalla storia naturale, è in questo caso direttamente psicologico, come ha osservato Mackey: “Il tema ricorrente della scoperta

di antichi progenitori sopravvissuti nei tempi moderni [...] suggerisce un'incursione simbolica nella coscienza moderna da parte di un sé primitivo, sepolto. A dispetto della loro postura semieretta e della fronte sfuggente, gli Uomini di Pechino da certi punti di vista sono più avanzati di noi..." (Mackey 1988, p. 71).

### **nazismo (Germania)**

L'interesse di Dick per il nazismo appare evidente dal ruolo che esso riveste in diversi suoi romanzi, principalmente → *L'uomo nell'alto castello*, → *I simulacri* e → *Utopia, andata e ritorno*. Anche il fascismo italiano attira l'attenzione di Dick, se è vero che la sua figura ispira il personaggio di Gino Molinari in → *Illusione di potere*, e addirittura il nome dell'evanescente protagonista di → *Se non ci fosse Benny Cemoli* è un anagramma di quello del dittatore italiano. Ma nella sua versione italiana il fascismo non acquista mai, in Dick, le caratteristiche virulente e apocalittiche attribuite al nazismo. Quest'ultimo, non c'è dubbio, è per Dick uno dei più potenti paradigmi del male nel mondo, ed è più volte associato alla schizofrenia (→ follia 1).

Questo giudizio fortemente negativo non esclude una viva curiosità di Dick verso molte figure e componenti del nazismo. Lo si vede nel modo informato in cui egli tratteggia le figure dei gerarchi in lotta per il potere dopo la morte del cancelliere Borman in *L'uomo nell'alto castello*, o nell'ironica e scanzonata apparizione di Goering in *I simulacri*. In questo atteggiamento c'è un'indubbia componente biografica. Quando ci fu l'attacco a Pearl Harbor Phil stava per compiere tredici anni: a quell'età avvenimenti del genere lasciano il segno e, anche filtrate dai media americani, le figure dei nazisti possono aver esercitato il loro fascino su di lui. D'altra parte anche un altro scrittore quasi coetaneo di Dick, James G. Ballard, ha ammesso il fascino esercitato su di lui dai giapponesi, che pure lo avevano internato e tenuto prigioniero per quasi quattro anni. Così ci dice il principale biografo di Dick:

Da principio [nel 1941-42], non essendo a conoscenza di tutte le atrocità dei nazisti, Phil parteggiava con il cuore per gli Alleati ma era alquanto affascinato dai tedeschi – la loro immensa nave da guerra Bismarck, la disciplina da passo dell'oca [...]. Si divertiva a immaginare super-armi: caccia più veloci dei Messerschmitt tedeschi, cannoni più grandi dei venti pollici giapponesi [...]. Ma Phil era ben consapevole che molte delle notizie relative alla guerra – da ambo le parti – non erano necessariamente affidabili. Ammirava la capacità per la propaganda

di Goebbels e ipotizzava, con gli amici, di analoghi stratagemmi degli Alleati. Franklin Delano Roosevelt, in particolare, destava in lui più d'un sospetto.

(Sutin 1990, p. 55)

Aggiungiamo che al liceo Phil aveva studiato tedesco, leggendo in originale Goethe, Schiller e Heine (proseguirà lo studio all'università), e amava la → musica di Beethoven, Schubert e Wagner. Tutti riferimenti che puntualmente troviamo nei suoi romanzi. Di Goethe, in particolare, è citata la poesia "Erkönig" proprio in *L'uomo nell'alto castello*, mentre del *Faust* si parla in almeno tre altri romanzi, comprese le lunghe citazioni in tedesco dal primo monologo di Faust nel capitolo 11 di → *Un oscuro scrutare*. Parole e frasi in tedesco compaiono in numerosi altri romanzi.

Amore e rispetto per la cultura tedesca, dunque, e condanna per il nazismo. Fu Dick stesso a chiedersi se ci possa, o ci debba, essere contraddizione tra questi due atteggiamenti, intervenendo in una discussione a proposito del suo *L'uomo nell'alto castello*; ma ammise al tempo stesso di non avere risposte:

In ogni caso, non siamo in grado di dire con certezza se esistano "due Germanie" nel senso di due culture o se invece il nazismo sia il culmine inevitabile, la logica conseguenza della germanità. Non lo sappiamo, e dobbiamo ammettere la nostra ignoranza. Sappiamo che cosa hanno fatto i tedeschi, quale fosse la loro esplicita ideologia... ma ancora oggi non sappiamo perché, nel senso più profondo, i nazisti lo abbiano fatto. Questa è la realtà. [...]

Ho l'impressione che "risposte" chiare e semplici a queste domande ("Perché i nazisti hanno fatto quel che hanno fatto? Noi lo faremmo? Siamo anche noi colpevoli?") non siano alla nostra portata, non se ne possano dare. Siamo colpevoli, noi, di quello che i folli e subrazionali "pianificatori" di Washington stanno facendo in questo momento? Non lo so. Una donna tedesca di un vecchio villaggio era forse "colpevole" di una decisione presa dall'ufficio di Eichmann a Berlino, nel 1939?

(Dick 1964a, p. 148)

Le non risposte di Dick dipendono forse dal modo confuso ed errato in cui le domande erano state poste nella discussione, in cui Dick intervenne, sulla fanzine "Niekas". Osserviamo intanto, però, che nei due esempi che egli fa per separare le responsabilità individuali da quelle collettive la Germania degli anni Trenta è messa a fianco degli Stati Uniti dei



Sessanta (erano gli anni della guerra in Vietnam). Aggiungiamo che è facile vedere, anche nel modo certamente colloquiale e “non scientifico” con cui egli li riassume, che quegli interrogativi sono gli stessi con i quali si è trovata a confrontarsi la storiografia sul nazismo nei cinquanta e più anni susseguenti alla Seconda guerra mondiale: è stato, il nazismo, un “incidente” della storia, un’*aberrazione*, un corpo estraneo nello sviluppo dell’Occidente contro cui – non a caso – la “democrazia” e il “comunismo” hanno potuto trovarsi uniti? O non è stato invece un’opzione del tutto compatibile con alcune premesse della cultura e della storia occidentali, opzione certo respinta e congiunturalmente sconfitta ma in qualche modo ancora “legittima”? E collegati con questo interrogativo se ne presentano altri due: ha avuto il nazismo caratteristiche così marcatamente “tedesche” o “germaniche” da farne una degenerazione irripetibile in altri paesi del fenomeno internazionale del fascismo, o è stato invece l’espressione – certo esasperata – di caratteri tipici di questa corrente politica? E in conclusione: siamo definitivamente vaccinati contro il ritorno (sotto varie forme) di un fenomeno del genere, o non possiamo (dobbiamo) ammettere la possibilità di un suo ritorno?

Bene: Dick, che nel 1964 riteneva quelle domande senza risposta, nel 1961 e nel 1963 (anni di composizione, rispettivamente, di *L'uomo nell'alto castello* e *I simulacri*) una risposta invece l’aveva data. Non sul piano storiografico, certo, e neppure sul piano sociale, ma su quello psicologico (come diceva in quell’intervento). Eppure la dimensione “psicologica” di Dick è sempre, anche nei suoi romanzi più tardi, declinata nella psicologia sociale, nella psicologia collettiva (→ capitale/lavoro; potere; società/individuo). La sua risposta andava inequivocabilmente contro la tesi dell’eccezionalità, dell’irripetibilità, dell’unicità del nazismo. Riflettiamo un attimo. Che cosa può significare scrivere un romanzo ambientato in un presente alternativo in cui l’Asse ha vinto la guerra e Germania e Giappone si sono spartiti l’America del Nord (*L'uomo nell'alto castello*)? Che cosa può significare ipotizzare un futuro in cui Usa e Germania si fondono negli Usa, il presidente è costantemente un (simulacro dal nome) tedesco, e la first lady – che apparentemente ha tutto il potere – chiama Goering con una macchina del tempo per trattare con lui la consegna di armi in cambio della rinuncia allo sterminio degli ebrei (*I simulacri*)? Non può significare che questo: il nazismo è sempre attuale, sempre in agguato, può contaminare in forme nuove anche la “democrazia”, perché si basa su una struttura mentale, su un insieme di possibilità che fanno parte a pieno titolo della “natura umana”, e questa struttura mentale e queste possibilità sono sempre a disposizio-

ne del potere politico ed economico, che può usarle come e quando vuole, se lo ritiene necessario, per i propri obiettivi.

Dick è molto chiaro su questo: il nazismo è follia, malattia mentale, qualcosa con cui è rischioso avere a che fare. Ma ciò non impedisce a chi è già coinvolto di continuare a farsi coinvolgere. Nicole (→ donne), in *I simulacri* (cap. 4), dice a se stessa: “Nessuno dovrebbe avvicinarsi al terzo Reich. Quando si ha a che fare con degli psicopatici è difficile non lasciarsi coinvolgere; si rischia di perdere l’uso della ragione”. Eppure è lei che tratta con Goering (salvo poi accorgersi che la trattativa non porterà a nulla, e quindi farlo uccidere). Vince Strikerock, un Ge di basso livello, si mostra perfettamente consapevole della vera ispirazione ideologica e politica degli Usea: “La coda che dimena il cane. Noi, l’*Amerika* del Nord, siamo il cane; il Reich è la coda” (cap. 3). Eppure non ha nulla da ridire a lavorare per la Karp und Sohnen, i costruttori dei simulacri (→ androidi) del presidente, né a fare spionaggio per loro ai danni della ditta del fratello.

Il nazismo è solo una delle forme più estreme in cui si esprime il dualismo occidentale che oppone spirito e materia, mente e corpo, astratto e concreto, società e individuo. In *L’uomo nell’alto castello*, come ha osservato Patricia Warrick, Dick mette a confronto nazismo e taoismo, e nel personaggio (→ trame e personaggi) del giapponese Tagomi, sapientemente chiaroscurato, rappresenta lo scontro e l’incompatibilità tra una visione del mondo che divide e violenta, e una che aspira invece all’equilibrio e alla conciliazione, pur senza escludere la differenza (Warrick 1980). Ma è a un altro personaggio che Dick affida l’espressione più chiara della radice della malattia nazista, il dualismo più pernicioso, quello che nella sua opera segna la differenza più radicale tra umano e inumano (→ androidi). È la vittoria dell’universale sul particolare, come in → *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, a segnare il prevalere del male:

La loro visione: è cosmica. Non un uomo qua, un bambino là, ma un’astrazione: la razza, la terra. *Volk. Land. Blut. Ebre*. Non l’onore degli uomini degni d’onore, ma l’*Ebre* stesso; per loro l’astratto è reale, e il reale è invisibile. *Die Gute*, ma non gli uomini buoni, non quest’uomo buono. (*L’uomo nell’alto castello*, cap. 3)

Ebbene, questo personaggio – che evidentemente vorrebbe un reale visibile – non è né un giapponese né un americano né un outsider qualsiasi: è Baynes (alias Wegener), il falso uomo d’affari svedese che in realtà è

un nazista dissidente, impegnato a fare fallire il piano della nuova dirigenza tedesca per scatenare una guerra nucleare con il Giappone. Anche nel nazismo, quindi, c'è dissidenza, anche dentro il monismo può germogliare la differenza: e al di là dell'ingenuità politica e storica di Philip K. Dick, questo è comunque, che lo vogliamo o no, un messaggio di speranza.

**omeostasi → scienza; tecnica**

**politica → capitale/lavoro; merce; potere; società/individuo**

### **polizia**

Per certi versi, Philip Dick rimase per tutta la vita un ragazzo di Berkeley (“nessuno cresce mai veramente in quella città”; → *Radio libera Albemuth*, cap. 6): uno studente che non era quasi mai stato studente, un hippy che non aveva mai vissuto in una comune, un radicale che non aveva mai militato da nessuna parte e non era neppure mai andato a un corteo, ma che comunque aveva assorbito il sistema di valori, di credenze, di comportamenti dell'ambiente studentesco, hippy e radicale della Bay Area anni Cinquanta e Sessanta. Di questo sistema faceva parte una congenita, radicata e insopprimibile diffidenza per il → potere costituito e per la sua prima e più appariscente manifestazione, la polizia (“Se a Berkeley esisteva una cosa universalmente odiata era l'odore della polizia” → *La trasmigrazione di Timothy Archer*, cap. 2). Diffidenza rafforzata dalla consapevolezza che un poliziotto non esercita mai davvero il potere, ma ne è solo uno strumento.

Nessuno aveva puntato un coltello alla gola di Ferris Fremont. Era lui stesso l'arma, puntata contro di noi. Puntata sulle persone che lo avevano eletto. Alle sue spalle c'erano tutti i poliziotti del mondo, i poliziotti di sinistra in Russia e quelli di destra negli Stati Uniti. Gli sbirri sono sempre sbirri. Esistono solo divisioni di rango, poliziotti più importanti e meno importanti, ma nessuno ha mai visto un poliziotto che sia al di sopra di tutto.

(*Radio libera Albemuth*, cap. 4)

Così, gli oppressivi stati di polizia descritti in tanti romanzi di Phil, da → *Redenzione immorale* a → *E Jones creò il mondo*, da → *I nostri amici di Frolix 8* a → *Il dottor Futuro*, da → *I simulacri* a → *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, non sono solo figli dell'esperienza europea degli stati

totalitari tra le due guerre (→ nazismo/Germania, → *L'uomo nell'alto castello*) mediata dal modello letterario di 1984 di Orwell, ma si ispirano anche alla diretta esperienza delle degenerazioni della democrazia negli Usa del dopoguerra, dal maccartismo (di cui si trova traccia in qualche romanzo di Dick, a partire da → *L'occhio nel cielo*) agli anni di Nixon, ritratto in *Radio libera Albemuth* sotto il nome di Ferris Fremont. Per vedere come dalla realtà si passi alla finzione dickiana, basta confrontare i due testi seguenti:

Un articolo su “Newsweek” dell’11 giugno [1973] fece conoscere al pubblico quello che potrebbe costituire l’aspetto più squallido e orribile di tutto ciò; che negli anni 1970, 1971 e 1972 (e probabilmente anche adesso) esisteva in questo paese una polizia nazionale segreta, che operava al di fuori delle leggi, probabilmente sotto la giurisdizione del reparto per la Sicurezza Interna del ministero della Giustizia; agiva contro i cosiddetti “radicali”, cioè la sinistra, la gente contraria alla guerra; li colpiva numerose volte, di nascosto, ovunque, e con una gran varietà di modi tremendi; effrazioni, intercettazioni telefoniche, trappole varie... il tutto, con l’idea di ottenere, o creare, prove che avrebbero mandato questi radicali contrari alla guerra in prigione.

(Lettera a “The Alien Critic”, pubblicata nell’agosto 1973, in Sutin 1990, pp. 211-212)

[I]l governo cominciò a reclutare e assumere quelli che vennero chiamati Friends of American People (Fap), Amici del Popolo Americano, agenti senza divisa che andavano in giro a controllare chiunque fosse sospettato di essere una minaccia per la sicurezza, sia per quello che aveva fatto in precedenza, come Nicholas, sia per quello che stava facendo adesso, come me, sia per quello che avrebbe potuto fare in futuro, cosa che in fondo riguardava tutti. Perciò nessuno poteva considerarsi del tutto escluso dal gioco. I Fap indossavano bracciali bianchi sui quali era raffigurata una stella in un cerchio, e ben presto si cominciò a vederli in ogni parte degli Stati Uniti, impegnati a investigare scrupolosamente sulla condotta morale di centinaia di migliaia di cittadini.

(*Radio libera Albemuth*, cap. 4)

Certo, Phil Dick era paranoico (→ follia 2), su questo non c’è dubbio, e sulle presunte persecuzioni ai suoi danni di Cia e Fbi tra la fine dei Sessanta e l’inizio dei Settanta favoleggiò a volte un po’ troppo, ma sicuramente non si inventava tutto. Su alcuni di questi episodi, riportati anche in *Radio libera Albemuth*, ci sono testimonianze a supporto (come quella di Norman Spinrad sull’intervista dei due falsi redattori della radio di

Stanford; cfr. Sutin 1990, p. 212). Il parossismo della segretezza e della paranoia di uno stato di polizia comunque organizzato si raggiunge naturalmente in → *Un oscuro scrutare*, dove il gioco delle doppie identità spinge il poliziotto antidroga Bob Arctor non solo a spiare se stesso, ma addirittura a dimenticare di farlo (→ amnesia/anamnesi) e a perdere completamente la coscienza di sé. Dick sa bene come polizia e → droga, accomunate dalla logica della segretezza e del doppio gioco, si alimentino reciprocamente.

E tuttavia, nonostante la paranoia e la necessità narrativa di semplificare, non si può dire che Dick in questa sua visione abbia avuto un atteggiamento settario e chiuso. Lo dimostra il fatto che uno dei suoi personaggi più sofferiti, tormentati ma in ultima analisi “etici”, è proprio il generale di polizia Felix Buckman di *Scorrete lacrime*. Nella seconda parte del romanzo, quando Buckman entra in scena, il primo gesto che fa è quello di mandare a casa un’agente stanca per il troppo lavoro (cap. 7). Apprendiamo poi che in passato aveva cercato di ammorbidire gli aspetti più duri dello stato di polizia e per questo era stato degradato da maresciallo a semplice generale (cap. 20). Ha cultura e gusti raffinati, ama la letteratura e la → musica (cap. 10). Ciò nonostante, tutto sommato, è ancora un uomo del potere. Ha un’immagine di sé alta e compiaciuta. Proprio mentre ascolta la *Lachrimae Antiquae Pavan* di John Dowland, riflette così su se stesso:

“Ho davvero il karma del poliziotto?” si chiese. “Con tutto il mio amore per la poesia e per la musica? Sì. Io sono un pol superbo *perché non penso da pol*. Non penso, per esempio, come un McNulty, che sarà sempre... Com’è che si usava dire? Un porco per tutta la vita. Io penso non come le persone che cerchiamo di arrestare, ma come le persone *importanti* che cerchiamo di arrestare.”

[...]

“Io sono come Byron, che ha lottato per la libertà, che ha dato la vita per la Grecia. Solo che io non lotto per la libertà, ma per una società più giusta.”

(*Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, cap. 10)

Sono probabilmente il suo amore incestuoso per la sorella Alys (→ donne) e la necessità di tenere testa alle sue forze distruttive a impedirgli ancora di raggiungere la parte più sensibile di se stesso. E infatti la morte di lei scatena in lui il cambiamento più importante. Mentre piange nella sua automobile, cerca per la prima volta di rompere la solitudine e il dolore che lo straziano facendo un passo verso uno sconosciuto, un nero,

solo come lui, a una stazione di servizio. Disegna su un foglio un cuore trafitto da una freccia e glielo dà, poi lo abbraccia. Il nero, imbarazzato, dice cose banali, ma il gesto segna una nuova consapevolezza in Buckman: “È tutto finito. Siamo al sicuro. Per sempre” (cap. 27). Sapremo, dall’epilogo, che l’ex generale scriverà un libro in cui denuncia lo stato di polizia che opprime il mondo.

### **postatomica, catastrofe**

Il tema dell’olocausto nucleare, della catastrofe postatomica, è uno di quelli che Dick eredita dalla → fantascienza senza crederci più di tanto, e che come altri (→ poteri psi, viaggi nel → tempo), piega in modo personalissimo alle sue esigenze. Se è vero che “le conseguenze di un olocausto sono forse il tema più popolare della fantascienza” (P. Nicholls, *Holocaust and After*, in Clute and Nicholls 1993, p. 581), nell’opera di Dick questo tema non ha una particolare centralità. La → guerra atomica, è vero, è l’antefatto di diversi romanzi (→ *E Jones creò il mondo*, → *Redenzione immorale*, → *Il dottor Futuro*, → *Cronache del dopobomba*, → *I giocatori di Titano*, → *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, → *Deus Irae*) ma in nessuno di essi si ritrova né l’intreccio base che secondo Nichols caratterizza queste storie nella fantascienza di genere (“al disastro segue un’epoca di selvaggia barbarie e una dura lotta per la sopravvivenza, a cui segue spesso un feudalesimo rigidamente gerarchizzato, che ricorda modelli medievali”, *ibid.*), né “la forte sottolineatura di un supposto pregiudizio antitecnologico fra i sopravvissuti” (*ibid.*). Uno degli esempi più noti (e dei romanzi meglio riusciti) di questo filone è *Un cantico per Leibowitz* di Walter M. Miller, del 1960. Una descrizione della società postatomica più conforme a questa visione si ritrova solo in alcuni racconti di Dick, come → *Diffidate dalle imitazioni*, → *Se non ci fosse Benny Cemoli* o → *I giorni di Perky Pat*, e in parte in *Cronache del dopobomba*.

I racconti citati (soprattutto il primo) introducono però un tema che ogni tanto torna in successive opere postatomiche di Dick, quello degli “alieni salvatori” (→ alieni). In *Diffidate dalle imitazioni* infatti i Biltong, tipici alieni dickiani protoplasmatici provenienti da Centauro, si sono assunti il compito di riempire, grazie alle loro innate capacità imitative, il vuoto tecnologico (→ tecnica) creatosi dopo la guerra atomica, e volenterosamente si prestano a replicare gli oggetti anteguerra che i terrestri portano loro (→ merce). Analogamente i vug, alieni eponimi del romanzo *I giocatori di Titano*, aiutano (o così pare) la Terra drasticamente spopolata da una guerra nucleare introducendo il → gioco del Bluff, che

prevedendo la scomposizione e ricomposizione delle coppie (→ matrimonio) aumenta la possibilità delle nascite. Ma in generale, in questo come in altri romanzi di Dick, la guerra nucleare non sembra mai avere distrutto o intaccato sensibilmente la base tecnica della società (→ società/individuo), limitandosi a indirizzarne la struttura verso nuovi modelli, di tipo feudale (*I giocatori di Titano*), poliziesco (*E Jones creò il mondo, Redenzione immorale*; → polizia) o religioso (*Deus Irae*; → religione). Semmai ha spopolato il pianeta o, come in *Ma gli androidi*, ha fatto quasi del tutto scomparire le altre forme di vita animale.

Fa eccezione *Cronache del dopobomba*, che fra le cose scritte da Dick è la più vicina alle classiche convenzioni fantascientifiche della narrazione catastrofica postolocausto nucleare. Il romanzo, ambientato nel 1988, comincia addirittura con un flashback dell'attacco nucleare del 1981 che ha cambiato la vita dei personaggi, cittadini di Berkeley che ritroviamo in gran parte, sette anni dopo, nella West Marin County. L'attacco ha qualcosa di inusuale e misterioso: non sono russi, cinesi o alieni che attaccano gli Usa, ma le stesse bombe atomiche americane che cadono sul suo territorio, non sappiamo se per effetto dei poteri psicocinetici (→ poteri psi) che si attribuisce lo scienziato psicotico (→ follia 2) Bruno Bluthgeld (il Dr. Bloodmoney del titolo originale; cap. 4) o per un errore del governo. Ma il dottor Stockstill, uno degli psichiatri più positivi che incontriamo nell'opera di Dick (→ psichiatria) commenta così:

C'era della roba che cadeva sopra di loro. Forse l'uomo voleva schizzare all'insù, verso il cielo, come vendetta? Voleva rovesciare le forze naturali che erano all'opera, come una pellicola cinematografica che si svolgesse a rovescio? Che idea balzana, insensata... come se l'uomo fosse in balia del proprio inconscio e non vivesse più un'esistenza razionale, diretta dall'ego, ma si fosse arreso a qualche archetipo. "È l'impersonale che ci ha aggrediti" pensò il dottor Stockstill. "Ecco com'è, ci ha aggrediti dall'interno all'esterno. È la fine della collaborazione verso la quale tendevamo tutti insieme. Ora non ci sono che atomi. Discreti, senza finestre. Collidono, ma non fanno rumore, solo un ronzio generale."  
(*Cronache del dopobomba*, cap. 5)

Ecco quindi che sin dall'inizio Dick colloca questa sua storia di sopravvivenza sotto il segno delle forze dell'inconscio e dell'archetipo (→ psicoanalisi) che, se non imbrigliate, tendono alla dissoluzione e all'entropia ("ora non ci sono che atomi"). E infatti queste sono le principali dinamiche con cui avranno a che fare le comunità dei sopravvissuti nel ro-

manzo: la psicosi che imprigiona Bluthgeld si attaccherà anche a Hoppy Harrington, il focomelico virtuoso dell' → artigianato, che da campione amato della comunità si trasformerà in emblema del male, e con i poteri paranormali spodesterà Walt Dangerfield dal controllo del satellite (→ media); ma Harrington sarà a sua volta battuto dall'*homumculus* Bill, essere endogeno incistato nel ventre della sorellina Edie, capace di parlare con i morti (→ vita/morte) e unico in grado di contrastare Hoppy. Sarà anche vero, dunque, che Dick aveva in mente di scrivere una specie di utopia pastorale, raccontando la faticosa ma solidale ricostruzione di una vita in comune dopo il crollo della società e della tecnica (simboleggiata dalle due figure di Andrew Gill, il fabbricante di sigarette, e Dean Hardy, costruttore delle omonime trappole omeostatiche che vediamo in azione nel finale). Ma non poteva liberarsi, neanche in un contesto di questo genere, dalle tematiche caratteristiche della sua ricerca. La piccola comunità di West Marin, dunque, deve vedersela, prima che con la catastrofe postatomica, con la catastrofe dei propri inconsci individuali e collettivi. E sarà un caso che da questa catastrofe, a parte i due artigiani sopra citati, il personaggio che se la cava meglio è una → donna, la madre di Edie, Bonny Keller? È lei, commenta sempre il dottor Stockstill, che “è riuscita a sfuggire alle forze della decadenza che si sono instaurate nel mondo. Il cielo è caduto addosso a noi, non addosso a lei...” (ivi, cap. 9).

## **postmoderno → arte; realtà/illusione; storia**

### **potere**

All'inizio del 1981, poco più di un anno prima di morire, Phil Dick assunse la carica di presidente della commissione per il regolamento interno del suo condominio al 408 East Civic Center Drive 1 di Santa Ana, Orange County, California. Un suo vicino ricorda: “La sua preoccupazione era che un altro, al posto suo, fosse troppo severo nei confronti di gatti e musica suonata ad alto volume”. L'anno prima, nel 1980, aveva rilasciato un'intervista alla rivista musicale punk “Slash”, affermando che “una rivoluzione giovanile che smantellasse l'apparato governativo non era solo possibile, ma auspicabile. È il mio sogno. Non che i ragazzi governino, ma che rendano impossibile il funzionamento della tecnologia più sofisticata.” (Sutin 1990, pp. 305, 299). È vero. Dick era un esibizionista e nei colloqui spesso tendeva a compiacere il suo interlocutore. Ma, è indubbio, Phil rimase sino all'ultimo un ragazzo di Berkeley degli anni Sessanta. Senza nostalgie e senza rimpianti (anche perché non



visse abbastanza a lungo per averne), con tutte le ingenuità e le ambiguità delle controculture americane, soprattutto per quanto riguarda la questione della politica e dell'esercizio del potere.

Se si spulcia fra i suoi racconti giovanili, affiora una concezione utopista e ingenua della possibilità di gestire gli affari pubblici saltando la mediazione della politica. “La gente che lavora insieme non ha bisogno di diplomatici. Risolve i propri problemi a livello operativo invece che a un tavolo di conferenza” dice il capo degli americani saliti in superficie in → *I difensori della Terra*. E il robot anziano corrobora: “È lo scopo della storia, unificare il mondo” (Hegel è il suggeritore, ma non sappiamo se Dick ne fosse consapevole). Ancora più significativo è il racconto dello stesso anno (1953) → *L'uomo variabile*. Dopo che il geniale artigiano (→ artigianato) Thomas Cole è riuscito a trasformare l'astronave militare in uno strumento per il viaggio iperspaziale, rendendo inutile la guerra con i centauriani e l'organizzazione poliziesca dello stato, lo scienziato della situazione, Sherikov (un “polacco individualista”, prendete nota della nazionalità!) sottopone proprio a Cole il suo progetto di *redesign* della democrazia:

Stiamo riorganizzando la nostra struttura politica [...]. Questo eliminerà eventuali concentrazioni di potere in un uomo solo. Il potere verrà distribuito fra tutti noi, e non tra un numero limitato di persone che possono essere controllate da un unico individuo.

Il mio progetto renderà possibile ai cittadini proporre decisioni e prender parte a esse direttamente. Non dovranno aspettare che sia il Consiglio a farlo. Chiunque potrà far conoscere la sua volontà mediante questi aggeggi, notificando la sua volontà a una centrale di controllo che risponderà automaticamente. Quando una certa quantità di popolazione vorrà che si faccia una certa cosa, tutti insieme attiveranno un campo. In tal modo qualsiasi decisione non dovrà ottenere l'approvazione formale del Consiglio. I cittadini potranno esprimere la loro volontà assai prima di un mucchio di vecchi rimbambiti con i capelli grigi.

La democrazia diretta di stampo jeffersoniano, unita alla → tecnica, e con la mediazione del “genio” artigianale, toglie il potere ai “vecchi rimbambiti” e lo dà al popolo. Facile, no? E questo in anticipo di quarant'anni e più sulla *californian ideology* e sui sogni di democrazia digitale scatenati da internet. Ancora più radicale la presa di posizione in → *L'ultimo dei capi*, in cui l'anarchia ha trionfato su capitalismo e società industriale.

I sogni di democrazia diretta non durano molto, però, per Dick:

quantomeno, non ce li racconta più nei suoi romanzi, in cui invece si adopera, sull'onda della *social science fiction* sponsorizzata da Horace Gold e da "Galaxy", a denunciare le malefatte del potere reale. È quindi un'orgia di stati di → polizia, manipolazione di cittadini ignari a opera dei → media, primi ministri, first lady, ufficiali, burocrati di vario livello, capitalisti grandi e piccoli (→ capitale/lavoro) che si muovono, a volte con disinvoltura, a volte con goffaggine, nel marasma di una politica futura che assomiglia come una goccia d'acqua a quella degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta. O meglio, alla politica come poteva immaginarsela Dick, che però è singolarmente e a volte miracolosamente preciso quando descrive un mondo che in realtà non conosceva affatto: lui, che una visita di due funzionari dell'Fbi nel 1953 bastò a ossessionare per tutta la vita, e che per tutta la vita (almeno sino al 1979) cercò di sfuggire come la peste agli agenti del fisco. Dick non sapeva come funziona il potere "dal di dentro". Eppure, guardate per esempio che acuta considerazione gli esce dalla penna sui rapporti tra la tirannia e i suoi sudditi:

La tirannia ha un proprio ritmo di funzionamento. Se tu le corri incontro troppo presto, non sarai apprezzato più di quanto non lo saresti se ti fossi ritratto, cercando di strisciare indietro, di correre lontano, di sfuggire in qualsiasi altra maniera. O, peggio, se tu avessi resistito a pie' fermo, e addirittura l'avessi combattuta.

(→ *Il sognatore d'armi*, cap. 15)

*Il sognatore d'armi*, romanzo del periodo più prolifico di Dick, affronta direttamente la questione della "segretezza" del potere. Governare richiede sempre che le questioni e le scelte politiche fondamentali siano tenute nascoste alla massa dei cittadini: la politica si conferma così una delle componenti più efficaci nella creazione della realtà così come viene conosciuta dalla maggioranza (→ realtà/illusione):

Alla base della satira politica di Dick c'è proprio una sfida alla nozione di realtà consensuale, che è un prodotto della coscienza di massa, di un minimo comun denominatore di fiducia nei media, degli interessi finanziari, e della cospirazione governativa per conservare il potere. Perciò in *Il sognatore d'armi* abbiamo tutta una società di "pursaps" [*pure saps*, i cittadini comuni] convinti che vengano continuamente costruite armi meravigliose sempre più grandi e migliori, mentre solo i "cogs" [i "consapevoli", l'élite della conoscenza] conoscono la verità: che le nuove armi meravigliose funzionano solo nei filmati di propaganda.

(Mackey 1988, p. 77)

La stratificazione sociale in base alla conoscenza è al fondamento anche della società descritta in → *I simulacri*: i vertici politici, economici e militari costituiscono l'élite dei *Geheimnisträger* (Ge), i detentori del segreto, mentre la gran massa della popolazione, non conoscendo la verità, può solo eseguire ordini, e quindi è composta da *Befehlsträger* (Be). Qui ognuno definisce la politica a seconda della funzione che svolge nel sistema. Nicole (→ donne), moglie dei presidenti che si susseguono ai vertici dell'Usea (e che sono tutti → androidi), vero centro del sistema politico attraverso la televisione, dice: "Sapete qual è il vero fondamento del potere politico? Non le armi o gli eserciti, ma la capacità di far fare agli altri ciò che si vuole che facciano. Con ogni mezzo appropriato" (cap. 7). Pembroke, il nuovo capo della polizia, naturalmente è di diverso avviso: "La politica, se mi è consentito di ricordarglielo, è l'arte di far fare agli altri ciò che si vuole, se necessario servendosi della forza" (cap. 13). Si noti che l'elemento unificante delle due definizioni è "far fare agli altri ciò che si vuole". La descrizione del sistema politico, qui più chiaramente che in altri romanzi, è ispirata ai lavori del sociologo Charles Wright Mills, che Dick leggeva e apprezzava, e in particolare al testo del 1956 *L'élite del potere*: "I mutamenti nella struttura americana del potere sono stati generalmente la conseguenza di fratture istituzionali verificatesi nei rapporti fra l'ordine politico, quello economico e quello militare" (Mills 1956, p. 251). È esattamente quanto accade in *I simulacri*, dove le divergenze fra Nicole, Pembroke e la Karp und Sohne costruttrice degli androidi (tutti manipolati sullo sfondo da Golz) portano alla crisi e al crollo del sistema. D'altra parte nel romanzo, al capitolo 4, Molly legge proprio "un libro proibito scritto dal sociologo del ventesimo secolo Charles Wright Mills". Ma l'invenzione più interessante del romanzo è il ruolo della televisione nella gestione e nel mantenimento del potere. Umberto Rossi ha fatto notare il paradossale ruolo di supplenza che lo spettacolo esercita nei confronti dei tradizionali meccanismi politici, esautorati proprio dall'avvento della società mediale:

Dal momento che i tradizionali partiti Usa si sono fusi nel Partito Democratico-Repubblicano, svuotando così le elezioni ufficiali di qualsiasi significato, non c'è da stupirsi che in uno stato del genere, basato sulla tv, l'unica forma di rappresentanza sia la selezione degli artisti che si tiene in ogni condominio. Questi talenti dilettanti sperano di essere notati dai talent scout della Casa Bianca e mandati a Washington per essere ascoltati da Nicole in persona [...]. Alla fine di questa trafila, se piacciono alla first lady, potrebbero essere invitati a uno dei suoi programmi televisivi. Questa è l'unica forma agibile di rappresentanza negli Usea, l'u-

nica che possa garantire un accesso parziale e temporaneo allo spazio del potere reale: non la Casa Bianca nella sua concretezza fisica, ma gli spazi televisivi di Nicole, l'intrattenimento presidenziale (i suoi spettacoli sarebbero in effetti un vero e proprio "edutainment").  
(Rossi 2002c, p. 30)

Una variante della stratificazione sociale in base alla conoscenza è quella per così dire "genetica", come nello stato di polizia descritto in → *I nostri amici di Frolix* 8. Qui poche migliaia di *New Men* (i Nuovi) e di *Unusuals* (Eccezionali) opprimono la grande maggioranza della popolazione terrestre, cinque miliardi di *Old Men* (i Vecchi). *New Men* e *Unusuals* sono una specie di mutanti, forniti i primi di un quoziente intellettuale superiore, i secondi addirittura di → poteri psi. Ma, tutto sommato, le dinamiche sociali e politiche di questo romanzo risultano meno convincenti che in *I simulacri*.

I potenti, per Dick, sono dunque tutti bastardi, pensano tutti solo al proprio tornaconto individuale ai danni degli allocchi che li votano o li guardano alla tv? Un'eccezione c'è, ed è il dittatore di → *Illusione di potere*, Gino Molinari, definito esplicitamente nel romanzo "un misto di Lincoln e Mussolini" (cap. 5). Molinari, segretario generale delle Nazioni Unite, è un dittatore accentratore e dispotico ("Cerca di dirigere da solo tutto quanto. Non sembra che possa delegare alcun potere e, se lo fa, crea degli organismi che in parte sono dei doppioni ed entrano subito in conflitto di competenze. È il suo modo di proteggersi", *ibid.*), ma sembra farlo a fin di bene. Cerca infatti disperatamente di tenere la Terra fuori dal conflitto tra lilitariani e reeg (→ guerra; alieni), anche se con scarsi risultati. La cosa più interessante di Molinari, però, è il modo in cui si mantiene al potere: con la malattia. Molinari possiede "una specie di risonanza" che concentra su di lui "i disturbi sofferti da tutte le persone che lo circondano" (cap. 6): tutto ciò naturalmente lo logora, e il rimedio che lui adotta è una combinazione di uso degli androidi e di viaggi nel → tempo, collegati alla micidiale → droga JJ-180. L'identità di Molinari è quindi sfuggente, ogni volta che lo vediamo non sappiamo se sia il dittatore del 2055 (anno in cui si svolge il romanzo), un se stesso del futuro o un androide che lo sostituisce. Immagine del carattere ubiquo e inafferrabile del potere? Forse, ma più significativa è l'"empatia patogena" (così potremmo definirla), metafora del legame profondo tra il leader politico e la sua base. Notiamo, di passaggio, che troviamo ben pochi esempi, nell'opera di Dick, di salda fiducia nel sistema democratico rappresentativo (pensiamo alle consi-

derazioni di Rossi richiamate sopra). Un altro segno del suo legame con il radicalismo berkeleyano?

Potere e malattia, dunque: un'associazione che rimanda chiaramente a una condanna della manipolazione e della gestione di esseri umani da parte di altri esseri umani. Associazione rafforzata da un'altra, ben più radicale e negativa, quella tra potere e → follia. "Per rimanere al potere" pensa Nicole di se stessa "avrebbe dovuto governare su un popolo di malati di mente" (*I simulacri*, cap. 14). Ma è possibile che chi governa malati di mente non sia a sua volta malato di mente? Dick aveva sotto mano un esempio fra i più eclatanti, ancora fresco negli anni Sessanta, quello del → nazismo: un esempio, un chiaro paradigma, del carattere folle del potere. Non nel senso che il nazismo sia stato un incidente di percorso della → storia, ma perché corrisponde a tendenze e pulsioni ben radicate nell'uomo, in ogni essere umano, che i nazisti sono semplicemente stati capaci di far emergere in forma concentrata e parossistica:

Sono simile a quest'uomo, dal punto di vista razziale? si domandò Baynes. Simile a tal punto da avere le stesse intenzioni e gli stessi obiettivi? Allora c'è anche in me quella vena psicotica. È un mondo psicotico, quello in cui viviamo. *I pazzi sono al potere*. Da quanto tempo lo sappiamo? Da quanto tempo affrontiamo questa realtà? E... quanti di noi lo sanno? [...]

*Vogliono essere gli agenti, non le vittime, della storia*. Si identificano con la potenza di Dio e credono di essere simili a dèi. Questa è la loro pazzia di fondo. Sono sopraffatti da qualche archetipo; il loro ego si è dilatato psicoticamente a tal punto che non sanno più dire dove cominciano loro e dove finisce la divinità.

(*L'uomo nell'alto castello*, cap. 3)

Ma queste considerazioni di Baynes/Wegener, che i nazisti li conosce bene per essere lui stesso un nazista (dissidente e in crisi), si adatterebbero altrettanto bene al Ferris Fremont (alias Richard Nixon) di → *Radio libera Albemuth*. Nei tardi anni Settanta e nei primi Ottanta, quando → Dio si guadagna saldamente la scena nella vita e nella narrativa di Philip Dick, l'illusione dei potenti di essere simili a lui (a Lui) si radicalizza ma al tempo stesso si vanifica, e l'Impero, la Prigione di Ferro Nera (anche in → *VALIS* e in → *Divina invasione*) diventano il simbolo del conflitto ineliminabile tra la soggezione al potere e la ricerca di un senso delle cose e della vita più profondo e partecipato. Esito non inevitabile, ma storicamente provato, di tanta controcultura del Novecento.

## poteri psi

Questo termine indica l'intero spettro di poteri mentali studiati dalla parapsicologia (che non è ovviamente una scienza, ma una pseudoscienza), che comprende la cosiddetta "percezione extrasensoriale" (principalmente telepatia e precognizione), la telecinesi (o psicocinesi), il teletrasporto (che a volte, però, come in *Star Trek*, indica una tecnologia, e non un potere mentale) e la capacità di controllare le menti altrui (che non ha un nome specifico). Il termine "percezione extrasensoriale" (*Extra-sensory Perception*) fu coniato dal sistematore della parapsicologia novecentesca Joseph B. Rhine in un'opera omonima del 1934; quello di "poteri psi" (*Psi Powers*) si deve, sull'onda di quello, agli scienziati Thouless e Wiesner. Nella → fantascienza, il più grande sponsor dei poteri psi fu il direttore di "Astounding" John W. Campbell jr., che coniò addirittura il termine "psionica" e fu un grande sostenitore dell'idea che i poteri paranormali rappresentassero un "gradino successivo" nell'evoluzione umana (cfr. P. Nicholls e B. Stableford, *Esp e Psi Powers*, in Clute and Nicholls 1993, pp. 390-91, 971-72).

È evidente che i poteri psi sono una delle zone di contatto più ampie tra la fantascienza e generi vicini come il fantasy e l'horror.

In Dick essi sono presenti largamente: ben più di metà dei suoi romanzi di fantascienza vi fanno ricorso, nelle tre varianti principali della telepatia, della precognizione (con i precog) e della telecinesi – con l'inserzione episodica di una quarta categoria: quella degli "inerziali", cioè di coloro che sono in grado di neutralizzare uno o più poteri psi. Ma il ruolo che essi hanno nella sua narrativa è quanto di più anticampbelliano e antivanvogliano vi sia (nonostante la sua grande ammirazione per quest'ultimo autore). Telepatia, precognizione e psicocinesi, nei racconti e nei romanzi di Dick, non si presentano affatto come un gradino dell'evoluzione. Tutt'al più, come opportunità di risolvere problemi contingenti, politici, sociali o individuali. Telepati, precog e psicocinetici non si presentano come esseri eccezionali. Sono, fin dai tempi di → *Lotteria dello spazio*, semplici categorie o funzioni sociali; a livello individuale, spesso, per coloro che li possiedono i poteri psi sono piuttosto fonte di fastidio e di disagio che di gioia o di promozione sociale. Quasi mai i capitani d'industria o i leader della politica e della burocrazia sono telepati o precog. Verrick di *Lotteria dello spazio*, Anderton di → *Rapporto di minoranza*, Runciter di → *Ubik*, Bulero di → *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, Nicole, Pembroke e Karp di → *I simulacri* non hanno poteri paranormali. Telepati e precog sono alle loro dipendenze, a volte in posizione elevata, è vero, ma più spesso come lavoratori di

medio e basso livello (addirittura come subnormali in *Rapporto di minoranza*). E spesso i loro poteri non servono a nulla. Basti pensare alla squadra di inerziali messa insieme da Runciter nel capitolo 5 di *Ubik*, che nel capitolo seguente non riesce a evitare la catastrofe sulla luna e rimane intrappolata nell'incubo per tutto il seguito del romanzo. O a Barney Mayerson in *Le tre stimmate*, la cui precognizione è costantemente barcollante, incerta, e non lo protegge dall'inglobamento nelle realtà di Eldritch.

Le apparenti eccezioni di telepati e precog "potenti" non sono poi davvero tali. Nel confuso → *I nostri amici di Frolix 8* Willis Gram, telepate e presidente del Comitato per la pubblica sicurezza, passa metà del libro ad arginare le pretese della moglie Irma da cui vuole divorziare. E alla fine i suoi poteri e quegli degli Eccezionali nulla possono contro Provonì sbarcato sulla terra con il suo gigantesco amico alieno. Resta → *E Jones creò il mondo*, in cui effettivamente un precog, da fenomeno da baraccone, riesce ad ascendere al potere. Jones è l'unico (forse) tentativo di un Dick ancora alle prime armi di rappresentare il personaggio di un superuomo ben dotato di poteri psi; ma anche Jones, "lungi dall'essere l'immortale Hedrock vanvogtiano, è un povero ragazzo americano di provincia, spaventato dalle sue facoltà di veggente e intimorito dalle conseguenze delle sue azioni" (Pagetti 2001, p. 9). E infatti abdica al potere ed esce di scena.

Per non parlare della telepatia di cui sono dotati quasi tutti gli → alieni di Dick, spesso un tratto futile e imbarazzante, che diventa pretesto per scenette comiche: pensiamo all'importuno Lord Running Clam in → *Follia per sette clan*, prima che si riscatti nell'altruistico finale, o ai bastoni antivug con cui i possidenti terrestri tengono lontani gli alieni in → *I giocatori di Titano*. Per chiudere la galleria, registriamo che Dick è riuscito a creare addirittura un essere artificiale psi, il papoola di *I simulacri*, simulacro appunto di un marziano telepatico comandato elettronicamente via radio da Al Miller per aiutarlo nelle sue vendite di astronavi (cap. 5), che accompagna lui e Duncan alla loro esibizione nel condominio (cap. 9) e poi all'audizione da Nicole (cap. 12), dove però combina un guaio, mordendo la first lady e innescando il convulso finale.

Di tutti i personaggi psi dickiani, forse l'unico che conserva qualche tratto drammatico è il musicista psicocinetico Kongrosian di *I simulacri*, protagonista nel finale del romanzo di un corrusco confronto con Pembroke che è già stato analizzato (→ media). In conclusione, perché un tratto così fantascientificamente connotato come i poteri psi viene usato

da Dick in modo così poco ortodosso, prevalentemente comico quando non farsesco? Forse perché Dick proprio non riusciva a crederci? È possibile. Eppure ha creduto a tante cose anche più improbabili. Ha dichiarato di aver incontrato → Dio. Ha affermato che la → storia si era fermata al 70 d.C. Può darsi che la ragione stia proprio in questo. Per fare un uso epico, convinto, dei poteri psi, bisogna in qualche modo essere convinti dell'unicità e della stabilità della realtà (→ realtà/illusione), bisogna credere che l'intervento del telepate, del precognitivo, del telecinetico lacerino con un gesto straordinario questa realtà – o la ricostituiscono dopo che qualcun altro l'ha lacerata. Per Dick, la realtà si lacerava e si ricomponeva da sola, tutti i giorni, senza bisogno di interventi paranormali. Per Dick, la normalità era già paranormale di per sé, senza bisogno di telepati o precog.

### **psicoanalisi**

Dick era un lettore accanito, instancabile e onnivoro, probabilmente confuso e senza metodo. Questo non vuol dire che non sapesse essere acuto su questioni teoriche: la sua formazione sostanzialmente autodidatta gli consentiva di fissare nella mente, mano a mano che leggeva e rifletteva, le cose che gli sembravano corrispondere maggiormente alla sua esperienza – o alle sue spontanee elucubrazioni – senza farsi bloccare da preoccupazioni filologiche o formali. Questo si vede benissimo quando affronta argomenti scientifici (→ scienza) ma anche quando parla di filosofia o di psicologia. Di Kant sembra aver capito soltanto che spazio e tempo sono categorie mentali, e che c'è una cosa misteriosa, inconoscibile (→ realtà/illusione), chiamata “cosa in sé” (a volte cita anche il termine tedesco, *das Ding an sich*). Di Hume gli piace particolarmente la critica alle spiegazioni causali (*post hoc, ergo propter hoc*) e ne parla più spesso che può ma, in → *La trasmigrazione*, confonde la critica di Hume con la figura retorica dello *hysteron proteron*. I suoi fraintendimenti filosofici sono stati analizzati, abbastanza acutamente, da uno studioso italiano (Chiappetti 2000).

Anche con la psicologia, e in particolare con la psicoanalisi, fa qualcosa del genere. Qui però il suo sapere ha qualche fondamento in più. Phil entrò in contatto precocemente con la → psichiatria: forse già tra le elementari e le medie (Sutin 1990, p. 56). È documentato che fu in cura costante tra i diciassette e i diciotto anni, in seguito a disturbi (agorafobia, difficoltà a mangiare in pubblico, attacchi di panico) che lo costrinsero anche a ritirarsi dal liceo un anno; poi, a intervalli, fece analisi o psicoterapia per quasi tutta la vita. L'esperienza dell'analisi junghiana, pra-



ticata tra il 1946 e il 1948, non deve essere stata particolarmente entusiasmante, stando a ciò che Dick ne raccontò successivamente (Sutin 1990, pp. 69-70). Eppure ciò non gli impedì di leggere varie opere di Carl Gustav Jung e di utilizzare (ovviamente a suo modo) categorie junghiane nei suoi romanzi. Per Freud ebbe evidentemente meno simpatia: ne parla molto meno (una volta addirittura, in → *Il sognatore d'armi*, per fare un gioco di parole con *fraud*, frode), anche se concetti come il complesso di Edipo fanno capolino, qua e là, sia nei suoi libri che nelle spiegazioni dei suoi traumi infantili disseminate a piene mani in interviste, saggi e colloqui con gli amici. La sua grande passione psicanalitica rimase sempre Jung.

Il fatto è che per Dick, come per tutta la cultura del Novecento, la psicoanalisi è ben più che una cura per la malattia mentale (→ follia): è uno strumento di lettura della realtà. Jung è direttamente citato in diversi romanzi e in quasi tutti i saggi più importanti. Anche il grande interesse che Dick ebbe per *I Ching* è dovuto sicuramente al fatto che Jung fu uno dei principali mediatori del contatto tra la cultura occidentale e questo antico testo cinese. Un altro concetto che torna spesso in Dick è quello di “sincronicità”, elaborato da Jung in collaborazione con il fisico teorico Wolfgang Pauli (→ scienza). Una simile scelta non può destare meraviglia in chi conosca, anche solo superficialmente, l'opera di Dick. Nell'arcipelago della psicoanalisi l'approccio junghiano, anche solo volgarizzato e magari travisato (ma Dick, ricordiamo, aveva letto i testi originali) non solo è quello che maggiormente valorizza la componente fantastica e “creativa” della psiche, non solo è quello che dimostra maggiore interesse per la componente religiosa (→ religione) dell'esperienza umana, ma è anche quello che più di altri getta un ponte tra la psicologia individuale e quella collettiva in una direzione con la quale Dick poteva sentire particolari consonanze. Facciamo un paio di esempi.

In → *VALIS* Jung viene citato due volte. La prima nel capitolo 3, in cui l'“inconscio collettivo” viene sbrigativamente identificato con il vecchio e controverso adagio “l'ontogenesi ricapitola la filogenesi”, facendo ricorso a un fumoso concetto di “memoria filogenetica” che già alla fine degli anni Settanta era dubbioso e screditato (cfr. *Trasmisione transgenerazionale*, in Pethes e Ruchatz 2001, p. 597). Ma qui Dick deve giustificare, sulla base di “ricordi filogenetici sepolti nella mente di un individuo” la sua esperienza di teofania (→ Dio) del “2-3-74”. Più avanti, all'inizio dell'incontro di Fat, Kevin e David con Eric e Linda, l'inconscio collettivo viene nuovamente evocato per introdurre la nozione di “archetipo”:

Un'irruzione dell'inconscio collettivo, insegna Jung, può spazzar via il fragile ego individuale. Nel fondo collettivo gli archetipi dormono; se destati, possono guarire o distruggere. Questo è il pericolo degli archetipi; le qualità opposte non sono ancora separate. La polarizzazione in coppie opposte non si verifica prima del sorgere della coscienza. (VALIS, cap. 11)

Qui Dick è più prudente, anche perché parafrasa più o meno fedelmente le formulazioni originali di Jung. Agli archetipi Phil fa riferimento più volte, nel corso dei suoi libri. Se ne parla in *L'uomo nell'alto castello* (cap. 5), → *Cronache del dopobomba* (cap. 5), → *I simulacri* (cap. 13), → *Guaritore galattico* (cap. 6), → *Scorrete lacrime* (cap. 5). La predilezione di Dick per l'archetipo è da ricercare nel fatto che esso è uno dei concetti più platonizzanti di Jung ed è strettamente associato alla tematica del ricordo (→ amnesia/anamnesi):

Nell'esperienza e nella comprensione archetipiche sono presenti elementi della teoria platonica secondo cui l'anima ricorderebbe le idee contemplate prima della nascita. L'evidenza è un'illuminazione interiore: è come se l'anima ricordasse qualcosa che le è già noto. In maniera analoga, occorre osservare l'emergere di forme, configurazioni e costellazioni archetipiche nel sogno e nella vita, come se una sorta di ricordo emergesse dal profondo dell'anima.

(D. von Uslar, *Archetipo*, in Pethes e Ruchatz 2001, p. 34)

Nella citazione di VALIS sopra riportata il carattere ambivalente degli archetipi viene esplicitamente evidenziato ("se destati, possono guarire o distruggere"). Tuttavia, nell'opera di Dick, la presenza dell'archetipo è quasi sempre distruttiva, non sanante. E gli archetipi che più lo affasciano sono quelli femminili, quello dell'*anima* e, soprattutto, quello della Grande Madre. Una Grande Madre è Nicole in *I simulacri*, come spiega a Kongrosian lo psichiatra Superb (cap. 13). Ma soprattutto Grande Madre è una delle figure femminili più negative di tutta l'opera dickiana, Pris Frauenzimmer (→ androidi). Anche qui è uno psichiatra, il dottor Nisea, che si incarica di spiegare a Louis Rosen che la sua schizofrenia (per cui sarà presto ricoverato) è legata a questo potente archetipo, di cui traccia tutta la storia nei culti mediterranei delle divinità femminili, per poi concludere:

"[Nel suo inconscio] essa viene percepita come una creatura pericolosa, ostile e incredibilmente potente, ma al tempo stesso attraente. La perso-

nificazione di tutte le coppie di contrari: possiede la totalità della vita, eppure è morta; tutto l'amore, eppure è gelida; tutta l'intelligenza, eppure è incline a una tendenza analitica distruttiva che non è creativa; ma al contempo essa viene vista come la fonte stessa della creatività. Questi sono gli opposti che sonnecchiano nell'inconscio, che vengono trascesi nella coscienza grazie alle Gestalt. Quando gli opposti vengono sperimentati direttamente, come li sperimenta lei, non possono essere scandagliati o affrontati; finiranno con lo sconvolgere il suo ego e distruggerlo, perché come lei sa, nella loro forma originale sono *archetipi* e non possono essere assimilati dall'ego."

"Capisco" dissi.

"Così questa battaglia rappresenta la grande lotta della mente conscia per arrivare a un'intesa con i suoi aspetti collettivi, con il suo lato inconscio, ed è destinata a fallire. Gli archetipi dell'inconscio devono essere sperimentati indirettamente, attraverso l'anima, e in una forma benigna libera dalle loro qualità bipolari. Perché ciò avvenga, lei deve instaurare un rapporto completamente diverso con il suo inconscio; per come stanno ora le cose, lei è passivo ed è l'inconscio a esercitare i poteri decisionali."

(→ *L'androide Abraham Lincoln*, cap. 17)

Come spesso nei suoi romanzi, Dick parlava per esperienza personale: in quanto a → donne, di "sperimentazione diretta degli opposti" se ne intendeva. Senza nulla togliere, ovviamente, a tutto quello che dovevano sperimentare le donne nei rapporti con lui. Ma questo è un altro archetipo.

## **psichiatria**

Nei romanzi di Dick le cure psichiatriche sono molto diffuse. È un riflesso tanto dell'esperienza personale di Phil, a contatto con gli psicoanalisti sin dalla più tenera età (→ psicoanalisi), quanto della situazione generale dell'America anni Cinquanta e Sessanta. In → *I giorni di Perky Pat* (il brano relativo viene replicato pari pari in → *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, cap. 3) i sopravvissuti/coloni discutono animatamente sulle tariffe degli psicoanalisti sulla Terra precatastrofe, per riprodurre con la maggiore fedeltà possibile le azioni dei loro bambolotti, che – per quanto adolescenti – è del tutto scontato che vadano dall'analista. Dick, insomma, dà per assodato non solo che la malattia e il disagio mentali (→ follia) rimangano inalterati nelle società future che immagina (che anzi, semmai si allarghino e si intensifichino) ma che si vada potenziando la funzione sociale della psichiatria, sia da un punto di vista istituzio-

nale che anti-istituzionale. Non dimentichiamo che il giovane Dick, in California, vedeva nascere tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta le propaggini statunitensi del movimento dell'“antipsichiatria” originato dall'inglese Ronald D. Laing (il suo *L'Io diviso* è del 1959).

Questa ipertrofia della psichiatria, però, è descritta da Dick in un modo paradossale che sconfinava nella parodia. Il culmine è certamente lo “psichiatra omeostatico” di *Le tre stimmate*, il dottor Sorriso (→ tecnica), una valigetta che Barney Mayerson si porta sempre dietro e che si dimostra sorprendentemente aggiornata sulle vicende del suo proprietario, salvo non riuscire mai a pronunciare correttamente il suo nome. L'ironia paradossale, qui, sta nel fatto che Mayerson non si avvale dei servizi dello psichiatra artificiale per guarire da una patologia, ma al contrario per procurarsene una che gli consenta di sfuggire all'arruolamento forzato nelle colonie di Marte. Il pianeta rosso, prediletto da Dick (→ California/Marte) è terreno fertile per la psichiatria. Solo che qui si presenta con un volto nuovo: in → *Noi marziani* lo psichiatra non solo cura il paziente ma quando gli diagnostica la malattia si sostituisce a lui per un periodo di tempo più o meno lungo nelle situazioni sociali o lavorative: così, nel capitolo 12, il dottor Milton Glaub (fra l'altro ossessionato dalla cronica mancanza di soldi) propone a Jack Bohlen, in preda a un attacco di schizofrenia, di sostituirlo nell'appuntamento che quest'ultimo ha con Arnie Kott, ma Jack rifiuta.

Altre volte la parodia ricalca precise situazioni o discussioni reali. Così, per esempio, all'inizio di → *I simulacri*, la legge McPhearson che mette fuori legge gli psicoanalisti è adottata dal governo (cioè Nicole) su pressione del monopolio farmaceutico tedesco AG Chemie, che vuole in questo modo aumentare le sue vendite di psicofarmaci senza dover subire la concorrenza dei trattamenti psicoterapeutici. Ciò riflette naturalmente il dibattito reale tra concezione organicistica e concezione psichica della malattia mentale, sottolineando però la strumentalizzazione che di quel dibattito facevano (e fanno) le case farmaceutiche. Nel romanzo Egon Superb (nome che ovviamente è tutto una caricatura) si ribella alla legge e decide di continuare il suo lavoro; questo dà l'occasione al capo della → polizia Pembroke di autorizzarlo a lavorare (unico psicoanalista sulla Terra); ma il paradosso continua, perché Pembroke non vuole che il misterioso paziente che arriverà da Superb guarisca, ma al contrario che rimanga malato:

“Così non avete dubbi. Riuscirò a curarlo.”

“Al contrario” ribatté Pembroke. “Lei non gli sarà di nessun aiuto; ed è

proprio per questo che la vogliamo all'opera. Se userà la terapia chimica quell'uomo recupererà il suo equilibrio mentale, e per noi è di vitale importanza che rimanga ammalato. Come capirà bene, dottore, noi abbiamo bisogno che un ciarlatano di professione, uno psicoanalista praticante, continui a esercitare.”

(*I simulacri*, cap. 1)

Altro tratto paradossale: sono invece gli → androidi, i *famnexdo*, per nulla toccati (in questo romanzo) dalla malattia mentale, a difendere la psichiatria: “Questo non è proprio il momento per approvare una legge come la McPhearson. Abbiamo bisogno di assistenza psichiatrica, da qualsiasi parte possa venire” (cap. 5).

In → *L'ora dei grandi vermi* si ha l'apoteosi e insieme il fallimento più clamoroso della psichiatria, che di fronte all'invasione dei ganimediani si è spaccata: l'Associazione mondiale di psichiatria (con Paul Rivers) è schierata contro gli invasori, e cerca di entrare in contatto con la resistenza nei “negri” di Percy X, mentre l'ambizioso e megalomane Rudolph Balkani si è messo al servizio dei grandi vermi.

La sua “terapia dell'oblio” (deprivazione sensoriale in vasca) è una caricatura delle tecniche psicoterapeutiche che mirano a deprimere l'io del soggetto e a sviluppare la sua identificazione con gli altri e con il mondo. Applicata a Joan Hiaschi, essa porta la donna a un'indifferenza schizofrenica, uno pseudonirvana simile all'esistenza di un robot più che di un essere umano (e in effetti non pare esserci grande differenza tra il comportamento della donna e quello del robot che la sostituisce all'Istituto di Balkani). In un colloquio con Rivers, Joan (praticamente lobotomizzata) esprime con chiarezza questa sorta di caricatura del buddismo:

“Tutti questi movimenti politici, queste filosofie, questi ideali, queste guerre, non sono che illusioni. Non amareggiare la tua pace interiore. Non esistono bene e male, né vittoria né sconfitta. Si tratta soltanto di individui, ognuno totalmente solo.” [...]

“D'accordo” disse [Rivers], interrompendo il flusso di parole. “Ma cosa ne sarà dei miei pazienti, mentre io me ne sto qui a fissarmi stupidamente il dorso delle mani? Cosa ne sarà delle persone che avrei potuto aiutare?”

“Tireranno avanti da sole con le loro follie” disse Joan. “Ma tu, per lo meno, non ne sarai parte.”

(*L'ora dei grandi vermi*, cap. 12)

In → *VALIS* scompare l'intento parodistico (ma non l'ironia), sull'onda delle reali esperienze di Dick, ma non per questo la psichiatria guada-

gna posizioni. È sempre di un mezzo fallimento che si tratta. Eppure... Gli psichiatri di *VALIS* sono due. Maurice (ricalcato sulla figura reale di Barry Spatz, che curò Phil dopo il tentato suicidio del 1976) “non era il terapeuta standard” (cap. 6). Ex contrabbandiere ed ex militante del Sccc di Stokely Carmichael, vuole “indurre Fat [cioè Dick] a godersi la vita invece che andare in giro a salvare la gente” e tenta energicamente di liberarlo dalle sue fissazioni, comprese quelle religiose. Non ci riesce, ma Phil trae comunque giovamento dalle sue sfuriate. La figura più sorprendente è però Leo Stone, il direttore del Reparto nord dell’Orange County Medical Center in cui Fat (in effetti, sempre Dick) trascorse quindici giorni nel 1976. Stone prescrive a Phil dei fiori di Bach, sta ad ascoltarlo, discute con lui di filosofia, pare quasi avallare le sue bizzarre teorie, poi lo dimette. E Dick gli dedica questo misurato ma toccante elogio del bravo psicoterapeuta:

Loro (notate il “loro”) pagavano il dottor Stone per scoprire cosa aveva distrutto il paziente che arrivava al reparto. In ciascun caso, un proiettile gli era stato sparato contro, da qualche parte, in qualche momento della sua vita. Il proiettile era entrato in lui e il dolore aveva cominciato ad allargarsi. Insidiosamente, il dolore l’aveva riempito finché lui non si era spaccato a metà, fendendosi esattamente lungo il mezzo. Il compito del personale, e perfino degli altri pazienti, era di rimettere insieme la persona, ma questo non poteva essere fatto finché rimaneva il proiettile. Tutto quello che facevano terapeuti meno bravi, era di constatare la scissione e cercare di rimettere insieme la persona; ma non riuscivano a scoprire e a estrarre il proiettile. Il proiettile fatale sparato contro la persona era la base originale del metodo di Freud per curare le ferite psicologiche; Freud aveva capito; lui lo chiamava trauma. Più tardi, la gente si stufo di cercare il proiettile fatale; ci voleva troppo tempo. Bisognava imparare troppe cose sul paziente. Il dottor Stone possedeva un talento paranormale, come i suoi paranormali farmaci di Bach, che erano un’evidente mistificazione, un pretesto per ascoltare il paziente. Del rum con un fiore dentro... niente di più, se non una mente acuta per ascoltare ciò che il paziente diceva.

(*VALIS*, cap. 5)

## **psicologia → psicoanalisi; psichiatria**

### **realtà/illusione**

Sostiene McHale che “la → fantascienza, come la narrativa postmoderna, è governata da una dominante ontologica, in contrasto con il roman-

zo modernista o, per restare nell'ambito nella narrativa di genere, con il giallo, i quali sollevano entrambi problemi relativi all'epistemologia, e sono perciò governati da una dominante epistemologica" (McHale 1992, p. 139) se questo fosse vero, allora Dick, oltre a essere ascrivibile alle schiere del postmoderno, rappresenterebbe la quintessenza della fantascienza (c'è da dubitare di entrambe le asserzioni, ma ciò dipende da quello che si intende per "postmoderno", e questo ci porterebbe lontano, per cui su questo punto ci fermiamo qui). È noto ormai sino alla noia, infatti, e per esplicita dichiarazione dello stesso Dick, che tutta la sua narrativa è fondata su due domande fondamentali: "che cosa è reale?" e "che cosa è umano?"; ma anche che "le due questioni sono in realtà una sola" (Dick 1978, p. 304). Nello stesso testo Dick afferma anche: "Avrete di certo capito che alla prima domanda non sono stato capace di rispondere" (ivi, p. 318).

In realtà la dichiarazione di impotenza di Dick non è del tutto corretta. Negli ultimi anni della sua vita, nell'*Exegesis*, egli si sforzò di presentare la sua opera come un tutto unitario proprio rispetto al problema di cui stiamo trattando, cioè l'essenza della realtà. Adirittura si adoperò a raggruppare le sue opere in unità più vaste che chiamò *metanovels* (metaromanzi: → *In Pursuit of Valis*, cap. 4, pp. 165-203). Ma si tratta evidentemente di un'operazione a posteriori, una ricostruzione che Dick opera dopo il 1974 in base a ciò che è cambiato in lui (o a ciò che egli pensa sia cambiato). Senza ricorrere a una nozione ambigua come quella di "intenzione dello scrittore" (evidentemente impossibile da determinare) ma solo sulla base dei testi e dei dispositivi narrativi spiegati nelle singole opere, si deve piuttosto concludere che non tanto la risposta alla domanda "che cosa è reale" quanto le condizioni per la risposta siano cambiate in Dick nel corso del tempo. Più chiaramente, Dick non pare sempre convinto che questa domanda abbia una risposta. E precisamente: 1) nei romanzi degli anni Cinquanta che affrontano questo tema Dick mostra di credere che una risposta ci sia; 2) in quelli degli anni Sessanta, diciamo da → *L'uomo nell'alto castello* a → *Labirinto di morte*, la sua posizione cambia, e sembra invece che egli sia convinto che la realtà è indecidibile; 3) escludendo → *Scorrete lacrime, disse il poliziotto* e → *Un oscuro scrutare*, che rappresentano due casi a parte, Dick sembra poi tornare a una posizione, per così dire, "realista" con la trilogia di VALIS, anche se adesso per lui la realtà non è più quella che credeva fosse nella prima fase.

Cominciamo dagli anni Cinquanta. Se prendiamo → *La città sostituita* e → *Tempo fuor di sesto*, i due romanzi di questo periodo più chia-

ramente centrati su questa questione, vediamo che in entrambi, alla fine del libro, si torna a una “verità” condivisa: esiste una Millgate autentica, e quella creata da Ahriman è un falso; Old Town è un simulacro, come la vita di Ragle passata a risolvere il giochetto, e la realtà è quella del 1998 e della guerra fra terrestri e lunatici (→ città). Quindi: con un’opportuna strategia, si può stabilire che cosa è reale e che cosa no. Le cose cambiano con *L’uomo nell’alto castello*. Qui la realtà del romanzo in cui Germania e Giappone dominano il pianeta (→ nazismo/Germania) è messa in discussione (se non vogliamo contare la visione di Tagomi della “nostra” San Francisco) dalla realtà descritta in *La cavalletta non si alzerà più* e suggerita dall’*I Ching*, senza che il lettore (ma neanche i personaggi che hanno riflettuto sulla questione) possa decidere chiaramente qual è la realtà autentica, e forse neppure se c’è una realtà autentica. E la stessa situazione abbiamo in → *Le tre stimate di Palmer Eldritch* riguardo ai mondi creati da Palmer Eldritch; in → *Ubik* rispetto a chi sia vivo e chi sia morto (o semivivo; → vita/morte); in → *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* per quanto riguarda l’“umanità” o meno degli → androidi stessi. Anche in *Labirinto di morte*, che parrebbe più conclusivo (la realtà vera è quella dell’astronave e i mondi in cui vivono i personaggi sono simulazioni al computer), l’apparizione finale dell’Intercessore fa dubitare, visto che appare a Seth Morley nell’astronave e non in un mondo simulato. La gran parte dei romanzi degli anni Sessanta, dunque, non prevede la possibilità di stabilire una netta linea di demarcazione tra realtà e illusione.

*Scorrete lacrime* e *Uno oscuro scrutare* (quest’ultimo scritto proprio a cavallo dei topici eventi del → “2-3-74”) presentano ancora forti elementi di indecidibilità, risolti nel primo con il ricorso a una sorta di teoria degli universi paralleli, più accentuata che in ogni altra opera di Dick (→ droga), nel secondo non risolti ma spostati, più che sulla realtà condivisa, sulla figura di Bob/Fred. Ma con → *VALIS* e → *Divina invasione* Dick è ormai pienamente coinvolto nell’operazione di stampo gnostico (→ religione) che lo terrà impegnato sino alla fine, cioè l’affermazione dell’illusorietà del reale fenomenico e la rivendicazione di una realtà superiore, l’unica autentica. La contrapposizione della Prigione di Ferro Nera al Giardino di Palme (→ storia; tempo), l’azione di VALIS e di Sophia che riporta l’uomo alla sua vera natura con il ricordo (→ amnesia/anamnesi), il ritorno sulla Terra di Dio nelle sue due forme, maschile e femminile (*Divina invasione*), oltre alle migliaia di pagine di argomentazioni dell’*Exegesis*, dimostrano la determinazione di Dick a chiudere una fase della sua vita, a darsi una spiegazione del “2-3-74” che colleghi la sua realtà



individuale con quella storica e cosmica. E dunque, adesso, una realtà esiste, ma non è quella che cade sotto i nostri sensi, creata da un folle demiurgo per ingannarci: e soprattutto il → tempo è un'illusione, visto che ci troviamo nel 70 d.C. (o nel 45, o nel 50, o nel 103: le date variano) e quindi “viviamo nei tempi apostolici” (*VALIS*, “Tractatus”, punto 27). È paradossale (ma forse solo apparentemente) che proprio uno degli agenti di questa radicale ridefinizione, il → Dio bambino Emmanuel, pronunci una difesa così appassionata della “durezza” della realtà:

Bisogna sospettare di ogni realtà troppo compiacente. Quando le cose diventano ciò che noi vorremmo, lì c'è frode. È quello che vedo qui. Il tuo mondo ti accontenta, e in questo si svela per ciò che è. Il mio mondo invece è testardo. Non cederà. Ma un mondo recalcitrante e implacabile è un mondo reale.

(*Divina invasione*, cap. 13)

Dipende dal fatto che Emmanuel, come apprendiamo, è Jahveh, il Dio dell'Antico Testamento, quindi responsabile, secondo la visione gnostica, di molti dei nostri guai. Fermiamoci. Dovrebbe essere chiaro che addentrarsi su questa strada per determinare meglio caratteristiche e modalità della “questione della realtà” in Dick rischia di condurci su un terreno scivoloso. La gran parte delle affermazioni e delle argomentazioni dell'*Exegesis* sul confine tra realtà e illusione sono incommentabili, se non in termini di strategie narrative (e qualche critico l'ha fatto) o della psicologia dell'individuo Philip K. Dick. Forse il discrimine così netto tracciato da McHale tra ontologia ed epistemologia non è così utile; forse, per capire meglio l'ontologia di Dick, bisogna fare qualche incursione nell'epistemologia dei suoi personaggi. Come si pone per Ragle Gumm il problema della realtà? E per Nobosuke Tagomi, per Barney Mayerson, per Joe Chip, per Rick Deckard? Il problema, per loro, comincia con la comparsa di qualche oggetto che “non quadra” nel mondo come l'hanno conosciuto (come credevano che fosse) sino a quel momento, o non si comporta come dovrebbe. Per Vic Nielson è l'interruttore della luce a cordicella che cerca automaticamente nel bagno senza trovarlo (*Tempo fuor di sesto*, cap. 2). Poi, per Ragle, il chiosco delle bibite che va in pezzi (ivi, cap. 3), i bigliettini trovati accanto agli oggetti e l'elenco telefonico con i numeri disattivati (cap. 4). E per Joe Chip sono le sigarette che si disintegrano, l'elenco obsoleto, la panna del caffè acida e le monete con la faccia di Runciter (*Ubik*). Per Deckard il Voigt-Kampff che non funziona, la stazione di polizia di cui

non sapeva nulla e Mercer che compare sulle scale del palazzo di Isidore (*Ma gli androidi*). Aggiungete a piacere gli esempi che trovate in quasi ogni romanzo di Dick. Oggetti, eventi, sensazioni che dovrebbero avere un posto nella nostra realtà e invece non ce l'hanno; che si suppone significhino qualcosa, ma non sappiamo cosa. “Che cosa è reale?” è prima di tutto una domanda che riguarda il linguaggio, il rapporto tra linguaggio e cose, si dice Ragle (→ scienza):

Il problema centrale della filosofia. La relazione tra parola e oggetto... Che cos'è una parola? Un simbolo arbitrario. Eppure viviamo tra le parole. La nostra realtà è fatta di parole, non di cose. Comunque non esistono cose; una gestalt nella mente. La cosità... Il senso della sostanza. Un'illusione. La parola è più reale dell'oggetto che rappresenta. La parola non rappresenta la realtà. La parola è la realtà. Per noi, comunque. Forse Dio arriva agli oggetti. Ma noi no.  
(*Tempo fuor di sesto*, cap. 4)

Stabilire la connessione fra le parole e le cose, o anche solo tra i significanti e i significati, è il problema dei più inquieti personaggi dickiani. Anche di quelli meno inquieti, a volte. Edgar Barefoot, il guru di → *La trasmigrazione di Timothy Archer*, ha creduto di aver trovato la soluzione, ma non ha potuto scriverla e adesso non la ricorda più:

[...] avevo acquisito la conoscenza di un mondo concettualmente ordinato, un mondo non ordinato nel tempo e nello spazio e in base alla causalità, ma un mondo come idea concepita da una grande mente, così come le nostre menti immagazzinano i ricordi. [...] La cosa in sé di Kant. “Che è inconoscibile, diceva Kant” gli feci notare [è Angel che parla]. “Che è normalmente inconoscibile” disse Barefoot. “Ma in qualche modo, io l'avevo percepita. Una grande, multiforme, ramificata struttura di interrelazioni. Tutto sistemato in perfetto ordine in rapporto al significato, con ogni nuovo evento che entra come ulteriore aggiunta. Non avevo mai afferrato in quel modo la natura ultima della realtà.”  
(*La trasmigrazione di Timothy Archer*, cap. 14, corsivi nostri)

Barefoot, come il Dick del 1981 (e a differenza di Ragle Gumm), passa con troppa disinvoltura dal piano linguistico a quello ontologico ma la soluzione che descrive (lasciando da parte la causalità e la cosa in sé di Kant) è l'utopia della conoscenza totale: un sistema semiotico in cui ci sia perfetta corrispondenza tra significanti e significati. La trasparenza del mondo rispetto al linguaggio. Così posto, il problema della realtà

per i personaggi di Dick è un problema che linguisti e antropologi conoscono bene. È la questione che Claude Lévi-Strauss ha chiamato del “significante eccedente”, o “significante fluttuante”: ci sono sempre troppi significanti in rapporto ai significati. La riflessione di Lévi-Strauss parte da una considerazione sulle figure dello stregone e dello sciamano, che hanno un ruolo di mediazione tra “pensiero normale” e “pensiero patologico”, e sulle analogie tra la cura sciamanica e quella psicanalitica (Lévi-Strauss 1958, capp. IX-X, pp. 189-230), per arrivare poi a stabilire una relazione più generale (non valida, quindi, per le sole società senza scrittura) sui rapporti tra significazione e conoscenza e sull’efficacia del simbolismo: “L’universo” dice “ha avuto un significato molto prima che si sapesse che cosa significava”. Nelle società a oralità primaria questa scissione è riflessa (e in parte padroneggiata) in concetti e pratiche come il *mana*, mentre nelle società occidentali una funzione analoga è svolta dalla scienza. Tuttavia il problema si presenta simile:

Quali che siano stati il momento e le circostanze della sua apparizione nella vita animale, il linguaggio è nato necessariamente tutto d’un tratto. È impossibile che le cose abbiano cominciato a significare progressivamente. [...] Questa osservazione, in apparenza banale, è importante, perché questo cambiamento radicale non ha contropartita nel campo della conoscenza, la quale, al contrario, è sottoposta a una elaborazione lenta e progressiva. In altre parole, nel momento in cui l’Universo intero, di colpo, è diventato *significativo*, non è stato, per questo, meglio *conosciuto*, anche se è vero che l’apparizione del linguaggio doveva precipitare il ritmo dello sviluppo della conoscenza. Esiste, dunque, una opposizione fondamentale, nella storia dello spirito umano, tra il simbolismo, che offre un carattere di discontinuità, e la conoscenza, contrassegnata dalla continuità. Che cosa ne deriva? Il fatto è che le due categorie del significante e del significato si sono costituite simultaneamente e solidalmente, come due blocchi complementari, ma la conoscenza, e cioè il processo intellettuale che permette di identificare, gli uni rispetto agli altri, taluni aspetti del significante e taluni aspetti del significato [...] si è messa in cammino molto lentamente. È accaduto come se l’umanità avesse acquistato di colpo un immenso dominio e il suo schema dettagliato, insieme con la nozione del loro rapporto reciproco, ma avesse impiegato dei millenni per apprendere quali simboli determinati dello schema rappresentavano i diversi aspetti di quel dominio. (Lévi-Strauss 1950, pp. L-LI)

Questo comporta, secondo Lévi-Strauss, che vi sia costantemente un’“eccedenza” di significante rispetto al significato disponibile a un

dato momento nel processo di sviluppo della conoscenza, e che il pensiero simbolico abbia sempre la necessità di ripartire questo significante eccedente o fluttuante secondo certe leggi, che sono ovviamente diverse a seconda delle configurazioni e degli strumenti delle varie culture.

Ora questo è esattamente il problema che si trovano di fronte i personaggi di Dick: i tradizionali meccanismi di distribuzione del significante fluttuante non funzionano più, da un lato perché alcuni processi di ordinamento simbolico si sono dimostrati inadeguati rispetto a certi processi sociali che si sono sviluppati (tipicamente, la scienza e la tecnica), dall'altro perché i significanti fluttuanti (o, se preferite, gli eventi imprevisi, le conseguenze dell'innovazione) stanno proliferando e producono a un ritmo eccessivo oggetti ed eventi che non riescono a trovare collocazione nella struttura simbolica tradizionale. I Nexus-6 di *Magli androidi* e il Chew-Z di *Le tre stimate* possono essere letti come “significanti eccedenti” che non trovano collocazione: sappiamo che devono significare qualcosa ma non sappiamo ancora cosa significhino. La risposta può essere opposta (i primi vengono “ritirati”, mentre il secondo invade la realtà), ma il problema è analogo. Da questo punto di vista, la questione del confine tra realtà e illusione in Dick potrebbe essere il travestimento metafisico (o anche l'ipertrofia) di processi materiali ben individuabili, che sfidano e costringono a ridefinire strutture simboliche e rapporti sociali.

## **realtà virtuale → realtà/illusione**

### **religione**

“Art, like theology, a packaged fraud” (“L'arte, come la teologia, è una frode ben confezionata”), dice Angel all'inizio di → *La trasmigrazione di Timothy Archer* mentre ascolta distratta il seminario di Edgar Barfoot e passa in rassegna le devastazioni che la morte ha portato nella sua vita. Fra i romanzi della trilogia di VALIS, *La trasmigrazione* è quello che mette in scena nel modo più crudo il fallimento della religione e in fondo di tutta la cultura (“Il vescovo possedeva un mare di superiorità, per peso e per dimensioni, e non gli è servito a nulla; come chiunque altro, si trova sottoterra. A tanto valgono le cose dello spirito”, *ibid.*). Eppure Angel, se parla di frode, non pensa alla religione se non in termini di “teologia”, il che è sicuramente appropriato trattandosi del vescovo James Pike (a cui si ispira esplicitamente il personaggio di Timothy Archer).

Che peso ebbe la religione nella vita di Philip Dick? Dal punto di vi-

sta della partecipazione alla vita organizzata di una chiesa, non grande. “La religione convenzionale non fu molto importante, nell’infanzia di Phil” (Sutin 1990, p. 42). Da adulto, frequentò per qualche tempo la chiesa episcopale di Inverness dopo aver avuto la terribile visione della maschera di ferro in cielo che diede lo spunto a → *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*. La successiva frequentazione con il vescovo Pike, però, non deve averlo aiutato a mantenere i contatti con la comunità religiosa. Per quanto riguarda le idee della religione, le questioni teologiche, le dispute e le argomentazioni su → Dio, quello è un altro discorso, e anche il desiderio di un’esperienza religiosa diretta, di un contatto con Dio su base personale: queste cose che a Dick interessavano moltissimo; non ci sarebbe stato, altrimenti, nessun → “2-3-74”, nessuna *Exegesis*, nessuna trilogia di VALIS.

Se passiamo brevemente in rassegna le principali religioni che compaiono nell’opera di Dick, vediamo però che esse assolvono a funzioni apparentemente diverse. Il manicheismo o zoroastrismo di → *La città sostituita* non si configura come una vera e propria religione ma come un sistema cosmico dualista che Dick utilizza per dare una cornice alla sua storia. Più interessante (anche se certo marginale nell’opera dickiana) il babismo di → *L’occhio nel cielo* (cap. 7). È degno di nota che, per dare forma al mondo paranoicamente bigotto di Arthur Silvester, Phil ricorra a una oscura e secondaria setta islamica, fondata in Persia nel 1844 da tale Ali Mohammed da Shiraz che si autonominò il Báb (il Cancellino), poi giustiziato nella pubblica piazza di Tabriz nel 1850. La fonte più probabile di Dick sono un paio di voci della *Encyclopaedia Britannica* (BÁBÍISM, 2, 840-841; BAHÁ’Í FAITH, 2, 925, ancora presenti nell’edizione 1962 da noi consultata). Per quanto caricaturale sia il mondo dominato da questa religione come Dick la presenta, è interessante però che il babismo fosse una fede che predicava l’unificazione di tutte le religioni, la purezza morale e la pace mondiale (e che esso sia stato represso nel sangue dallo stato islamico persiano). Scelta eccentrica? Certo, ma non del tutto incongrua: sempre la *Britannica* del 1962 ci informa che nell’America del Nord esistevano alla data circa novanta comunità babiste.

Molto più significativo il culto di Mercer in → *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* L’ispirazione cristologica di questa figura è evidente, il suo legame con uno dei temi chiave del romanzo, l’empatia, anche. Il vecchio “vestito di una tunica informe e grigia” che arranca sul fianco di una collina sulla “antica e bruna erta nuda con i ciuffi di erba secca che come ossa si staglia[va]no obliqui sullo sfondo di un cielo spento e senza sole” (cap. 2) assume su di sé la condizione miserabile dell’uma-

nità rimasta sulla *waste land* (→ genealogie) del pianeta spopolato. Ma più interessanti sono altre contraddittorie caratteristiche di questo culto. Intanto, la mediazione tecnologica richiesta: per identificarsi con Mercer e sentire sul proprio corpo le pietre che gli tirano gli assassini, l'adepto deve impugnare le maniglie della *empathy box*, deve cioè fare affidamento a quella stessa tecnologia che parrebbe responsabile del decadimento del pianeta. E poi la vera natura del sistema, rivelata dall'intrattenitore televisivo Buster Friendly (→ media): Mercer non è che un guitto alcolizzato, e le scene del suo "martirio" sono video girati in una location un po' squallida fuori città. È vero, Buster Friendly è un androide e ha interesse a screditare un'esperienza che, per mancanza di empatia, gli androidi non possono avere. Tuttavia lo stesso Mercer (cap. 18) conferma di essere una truffa. Le considerazioni di Katherine Hayles possono aiutarci a fare chiarezza. "Dick sottolinea la commercializzazione capitalista degli animali con un'industria che si alimenta dell'importanza religiosa che ha per il mercerismo possedere un animale. Come certe forme di puritanesimo, il mercerismo si allea con il capitalismo per creare un sistema in cui il privilegio finanziario si fonde senza difficoltà con la santificazione religiosa. E tuttavia il trattamento del mercerismo da parte di Dick resta complesso e ambiguo. Il testo non consente una scelta netta a favore di una o dell'altra ipotesi, e suggerisce che il mercerismo sia tanto una forma di marketing politico quanto un'esperienza autentica e significativa." (Hayles 1999, p. 175) Questo si spiega in parte, secondo Hayles, con la somiglianza tra l'esperienza mercerista e quella del contatto con la donna "androide schizoide" (→ androidi; follia 1). "Quando un essere umano afferra le maniglie della scatola empatica, la sua coscienza si fonde con quella di altri sconosciuti e senza nome. Egli è contemporaneamente solo e in compagnia [...]. In breve, condivide l'instabilità che provano i soggetti maschili quando si trovano a stretto contatto con personaggi femminili del tipo donna schizoide/androide/*dark-haired girl*." (ivi, p. 177)

La tendenza alla mescolanza e al sincretismo è una caratteristica peculiare del modo dickiano di affrontare la religione. Prendiamo il caso di → *Labirinto di morte*: il sistema teologico qui presentato, spiega l'autore nell'introduzione, "non corrisponde a nessuna religione conosciuta. Nasce dallo sforzo di William Sarill e mio di sviluppare un sistema di pensiero religioso, astratto e logico, basato sull'arbitrario postulato che Dio esista". Sul fatto che sia "logico" possiamo avere dei dubbi ma accettiamo la sincerità dell'intenzione (altre considerazioni sull'approccio "razionalistico" di Dick al problema nella voce → Dio). Il sistema si

presenta così: “La teologia universalmente accettata è basata su un libro visibilmente scombinato, *Come sono risorto da morte nel mio tempo libero, e così potete fare anche voi*, di A.J. Specktowsky, il grande teologo comunista del XXV secolo. In esso Dio è descritto sotto tre aspetti: il Demiurgo (*Mentufacturer*), che crea e rinnova perpetuamente tutte le cose; l’Intercessore (*Intercessor*), una figura simile a Cristo che rivela la realtà definitiva; e Colui-che-cammina-sulla-terra (*Walker-on-Earth*), che spesso si manifesta in forma umana per aiutare le singole persone. Opposto alla divinità sta il Distruttore della forma (*Form Destroyer*) che rappresenta l’entropia e il decadimento (→ kipple). [...] Specktowsky non chiarisce se il Distruttore della forma sia un antagonista della divinità trinitaria che sta sul suo stesso piano, o non piuttosto un quarto aspetto di essa” (Mackey 1988, p. 99).

Paese che vai, religione che trovi. La teologia di *Labirinto di morte* è composita, artificiosa e stravagante: sfido io, è la religione di un illusorio mondo claustrofobico creato da un volenteroso computer per risparmiare a un pugno di astronauti bloccati per sempre in orbita attorno a una stella morta una realtà ancora più claustrofobica e soffocante (→ realtà/illusione). E l’apparizione finale dell’Intercessore, che alcuni critici interpretano come un esile spiraglio di speranza, a noi (come a Kim S. Robinson) pare ancora più cupa e disperata: la salvezza di Seth Morley consiste nel trasformarsi in un cactus, pensate che allegria (l’ha chiesto lui, è vero, ma non è che con la testa stia messo meglio degli altri).

Per composita e artificiosa che sia, la religione di *Labirinto di morte* non lo è più di uno dei suoi modelli, che dalla metà degli anni Sessanta in poi interessò e occupò Dick sempre più profondamente, fino a proliferare in forma quasi neoplastica dopo il “2-3-74” e nell’*Exegesis*: lo gnosticismo. Allo studio della gnosi Phil fu portato dalle discussioni con il vescovo Pike e dalla lettura di alcuni scritti di Jung. In questa teologia, sviluppatasi nel II e III secolo d.C. e fieramente avversata dai padri della Chiesa, Dick trovava molti elementi di consonanza e di fascino: una stratificazione della realtà su più livelli; una concezione plurale della divinità ma sempre nell’ambito del monoteismo, con l’idea che il mondo non sia stato creato dal Dio ultimo (il Dio del Nuovo Testamento) ma da una sua emanazione di livello inferiore variamente denominata (il Demiurgo, o Yaldabaoth, o Sophia, sostanzialmente il Dio dell’Antico Testamento); il ruolo dell’→ amnesia e dell’anamnesi, con il Demiurgo che dimentica la sua origine e crede di essere l’unico Dio e Sophia che, volendo tornare alla sua patria divina (il Pleroma), nell’ascesa gli fa ricordare il suo stato (questa storia, molto modificata, è l’ossatura della storia

di Emmanuel e Zina in → *Divina invasione*, mentre Sophia è presente in → *VALIS*); ma soprattutto l'idea di una scintilla divina presente nell'uomo, quello che Dick chiamava l'isomorfismo fra uomo e Dio:

L'uomo e il vero Dio sono identici (come lo sono il Logos e il vero Dio), ma un creatore folle e cieco e il suo mondo fottuto hanno separato l'uomo da Dio. Che il creatore cieco immagini sinceramente di essere il vero Dio serve solo a dimostrare quanto sia estesa la sua occlusione. Questo sostiene lo gnosticismo. Nello gnosticismo, l'uomo sta con Dio *contro* il mondo e il creatore del mondo (entrambi pazzi, che se ne rendano conto o no). La risposta alla domanda di Fat: "L'universo è irrazionale, ed è irrazionale perché una mente irrazionale lo governa?" riceve questa risposta, attraverso il dottor Stone: "Sì, l'universo è irrazionale; la mente che lo governa è irrazionale; ma al di sopra di essi si trova un altro Dio, il vero Dio, e questi *non* è irrazionale; inoltre, questo vero Dio è stato più furbo delle potenze di questo mondo, si è avventurato fin qui per aiutarci, e noi lo conosciamo come Logos", che, secondo Fat, è informazione vivente. (*VALIS*, cap. 5)

Quest'ultima affermazione (che il Logos, o Cristo, comunque la dimensione di Dio che è in diretto contatto con il mondo, consista di informazione) ritorna costantemente nell'*Exegesis* e nella trilogia di *VALIS*, con la conseguenza che anche l'uomo (o perlomeno il suo spirito) è assimilato all'informazione, anche sulla scorta del pensiero di Teilhard de Chardin, spesso citato negli stessi testi. Carlo Formenti, che in Italia ha approfondito particolarmente il rapporto tra Dick e la gnosi, sottolinea questo aspetto, che a suo parere fa del nostro autore un anticipatore tanto della "metafora di internet come cervello planetario, quanto [del]l'aura mistica della rete" (Formenti 2000, p. 87). Ciò è ovviamente connesso con il problema della tecnica:

Con questa immagine del Dio-universo come computer, e degli esseri umani come bobine di memoria [v. Sutin 1995, p. 368], la trasfigurazione del ruolo della tecnica nel sistema teologico di Dick giunge a compimento. [...] La conversione gnostica di Dick procede, non a caso, parallelamente alla mutazione dell'immagine simbolica della tecnica, che, a sua volta, coincide con la progressiva sostituzione delle tecnologie meccaniche da parte delle tecnologie elettroniche. (ivi, p. 86)

Il misticismo dell'ultima fase di Dick è molto particolare: come nella precedente citazione da *VALIS*, egli insiste spesso sul fatto che Dio rap-



presenti la razionalità, non l'irrazionalità, e che anche il distacco dell'uomo da Dio non è tanto un fatto morale, quanto cognitivo, dovuto a ignoranza: "Le teorie sulla Caduta devono essere riviste; bisogna presumere che ci sia stato un errore intellettuale, e non un errore morale." (→ *In Pursuit of Valis*, cap. 2; lo stesso concetto è ripetuto nel "Tractatus" in appendice a *VALIS*, punto 29). Questa è senz'altro un'accentuazione caratteristica dello gnosticismo di Dick. Tuttavia l'origine etica della sua religiosità è indubbia. Il suo punto di partenza rimane il problema del bene e del male, la sua preoccupazione non è solo e tanto quella di comprendere origine e cause del male, quanto quella di superarlo. La sua cifra più profonda resta quella della *charitas*, dell'*agape*, di ciò che per tutta una fase aveva chiamato "empatia", sino a farne il cardine della sua antropologia (→ androidi; follia 1). La partecipazione e la solidarietà tra uomo e uomo, tra esseri umani e Dio, è l'elemento risolutivo per vincere la rigidità del destino, il meccanicismo determinista che in ogni momento della sua vita egli vide come l'ostacolo maggiore alla libertà – cioè, per lui, all'essenza dell'uomo. Il suo legame con le controculture rimane saldo anche nella sua fase più mistica e religiosa. Ed è questa anche la stringente domanda che porta Tim Archer (cioè il vescovo Pike di Dick) a morire in Palestina: una richiesta di aiuto contro "il potere del mondo" che può ben essere assunta a epigrafe non solo della religiosità di Dick ma di tutta la sua vita e la sua opera:

"Cristo ha il potere di spezzare la morsa del fato. Io potrò sopravvivere solo se qualcuno infrangerà la morsa del fato e mi libererà, se no seguirò Jeff e Kirsten. È questo che Cristo fa: detronizza gli antichi poteri planetari. Paolo ne parla nelle lettere della prigionia... Cristo si innalza da sfera a sfera." La sua voce si spense di nuovo in un silenzio abbattuto.

"Stai parlando di magia."

"Sto parlando di Dio!"

(→ *La trasmigrazione di Timothy Archer*, cap. 13)

**ricordo** → **amnesia/anamnesi**

**robot** → **androidi**

**scienza**

All'inizio di → *Tempo fuor di sesto* Vic Nielson, il cognato di Ragle Gumm, discute al bar con il commesso di un altro negozio sul club del libro. Il passaggio è importante perché contiene il primo indizio (che il

lettore capirà più tardi) sulla discrepanza tra la realtà di Oldt Town e quella del lettore (il fatto che il libro del mese proposto dal club sia *La capanna dello zio Tom*). Ma in questa sede ci interessa la singolare risposta del commesso:

Questo paese ha bisogno di scienza, non di romanzi. Diamine, sai benissimo che quei club del libro spacciano storie di sesso su piccole città dove si commettono delitti sessuali e tutto il marcio viene a galla. Per me questo non significa dare un contributo alla scienza americana.  
(*Tempo fuor di sesto*, cap. 1)

La battuta sul club del libro la ritroviamo quasi uguale, molti anni più tardi, in → *Scorrete lacrime, disse il poliziotto* nel capitolo 8; quanto alla scienza, in uno scritto autobiografico leggiamo questa asserzione: “Io [...] sostengo anche che la scienza ci sta aiutando. Non capisco come possa metterci seriamente in pericolo. La scienza ha donato più vite di quante ne abbia tolte: dobbiamo ricordarlo” (Dick 1968, p. 46). Ma nel contesto del romanzo l’asserzione marca più che altro un’atmosfera socio-culturale, la valorizzazione della scienza nell’immaginario e nel modo di pensare dell’epoca. Ora, la narrativa di Dick non ha mai avuto basi tecnico-scientifiche particolarmente solide (→ tecnica) come quella di Asimov o Clarke, e tuttavia può essere messa in relazione con la scienza a un livello più generale, di metodo. Infatti il ragionamento dei personaggi di Dick, il loro modo di costruire teorie e di sottoporle in qualche modo al vaglio dell’“esperienza” appare, anche nelle opere dell’ultima fase (→ Dio; religione), almeno in parte influenzato dal metodo scientifico nella sua versione popperiana. Questo è ciò che sostiene Domenico Gallo, secondo il quale “[i] personaggi di Dick dispongono di una teoria della realtà. Essa, nello svolgimento della trama, viene falsificata. La vecchia teoria viene accantonata e sostituita con la nuova che è in grado di spiegare, all’interno di relazioni tra le proprie proposizioni, l’avvenimento falsificante” (Gallo 1989, p. 78). L’osservazione è suggestiva e ha un suo fondamento ma va integrata con quanto lo stesso Dick diceva del personaggio autobiografico Nicholas Brady in → *Radio libera Albemuth*: “Per me le teorie sono come gli aeroplani all’aeroporto internazionale di Los Angeles: ce n’è uno nuovo ogni minuto” (cap. 19).

E comunque, se anche la scienza in quanto tale non fu mai al centro degli interessi di Dick, nel corso delle sue onnivore letture (che comprendevano, come sappiamo, numerose enciclopedie, *Encyclopaedia Britannica* in testa) egli si informò anche di teorie e notizie scientifiche,

di alcune delle quali troviamo traccia nella sua opera. Non sarà inutile passare in rassegna le principali fra queste tracce, il che potrà riservare anche qualche sorpresa.

**Biologia.** Un riferimento all'intelligenza collettiva delle api si trova in *Radio libera Albemuth* al capitolo 12, mentre il controverso principio "l'ontogenesi ricapitola la filogenesi" è enunciato in → *VALIS* (cap. 3). In un campo affine, Dick fu affascinato dalla paleontologia e dal problema delle specie estinte di ominidi; se ne parla alla voce → *mutanti*.

**Cibernetica.** Dick cita in qualche passo la teoria matematica dell'informazione di Claude Shannon (da ultimo in → *La trasmigrazione di Timothy Archer*, cap. 15), e si mostra abbastanza bene informato su alcuni episodi della ricerca cibernetica degli anni Cinquanta. In → *L'androide Abramo Lincoln* (cap. 9) Maury cita le "tartarughe" del ricercatore inglese W. Grey Walter, le definisce "un sistema omeostatico" ("separato dall'ambiente circostante, produce delle risposte proprie. È come una fabbrica completamente automatizzata che si ripara da sola") e cerca di definire il termine "retroazione". Il riferimento a Walter torna anche in *L'androide e l'umano*. L'omeostasi diventa comunque uno dei concetti chiave e uno dei termini più diffusi nella sua opera (→ *tecnica*; *androidi*).

**Fisica.** In → *Guaritore galattico* troviamo una formulazione abbastanza corretta del principio d'inerzia (cap. 12: "Come qualsiasi oggetto fisico, rimane dov'è finché una forza sufficiente non viene esercitata su di essa..."). Una delle verifiche sperimentali della teoria della relatività di Einstein tramite l'eclisse di sole è citata in *Radio libera Albemuth* (cap. 19). Ma prediletta da Dick è la fisica quantistica: in → *L'uomo nell'alto castello* (cap. 4) troviamo un riferimento alla "teoria della sincronità per cui tutte le particelle sono collegate fra loro" (lo stesso principio elaborato da Jung e Pauli, legato al superamento della causalità, è richiamato in → *I giocatori di Titano*, cap. 14); il "principio scientifico della parità" viene evocato in → *Un oscuro scrutare* (cap. 13); e in vari luoghi si parla del principio d'indeterminazione di Heisenberg, esposto in modo confuso e scorretto in *L'uomo variabile* ("la particella che si muove a caso"), in modo più preciso in testi successivi.

Un altro argomento che ha una certa presa su Dick è il secondo principio della termodinamica, unito al concetto di entropia; ma di questo parliamo alla voce → *kipple*.

**Matematica e logica.** *Radio libera Albemuth*, capitolo 12: Nicholas parla di una porta, "le cui proporzioni corrispondevano alle misure che i greci definivano *rettangolo aureo*: la forma geometrica perfetta." Que-

sta porta ritorna nel capitolo 11 di *VALIS*, dove Fat ne discute con Mini, Eric e Linda: è la porta che conduce all'Altro Regno (v. anche → *Divina invasione*, capp. 11, 12). Il rettangolo aureo (o *sezione aurea*) è un rettangolo in cui il lato maggiore è medio proporzionale tra la diagonale e il lato minore, quindi lato maggiore 1 e diagonale 1,618034: in *VALIS* viene anche messa correttamente in relazione con la serie dei numeri di Fibonacci: 1, 2, 3, 5, 8, 13... Ma la sezione aurea è una vecchia conoscenza di artisti e letterati, Dick può averla presa dovunque.

Nel capitolo 3 di *VALIS* si parla anche dello spazio quadridimensionale di Hermann Minkovsky. Più interessante il riferimento alla topologia che troviamo nel capitolo 13 di → *Un oscuro scrutare*:

“La topologia è una branca della matematica che indaga quelle proprietà delle configurazioni geometriche, o di altro tipo, che restano inalterate se l'oggetto in questione viene sottoposto alla trasformazione continua di ogni singolo elemento, di *ciascun* singolo elemento. Ma applicata alla psicologia...”

“E se mai questo capitasse agli oggetti, chissà come diverso sarebbe il loro aspetto. Sarebbero irrecognoscibili.”

Dato il contesto, Dick può aver letto questo in qualche articolo di psicologia e averla riportata tale e quale. In effetti, la definizione di “topologia” non è precisissima, ma non contiene neanche strafalcioni. Ma vediamo, su un altro argomento, a quali altri risultati possiamo arrivare con un po' di lavoro incrociato sui testi di Dick e qualche ipotesi abbastanza ragionevole.

*Guaritore galattico*: siamo sempre nel capitolo 12, subito dopo la citazione del principio d'inerzia. Joe continua a rimuginare sul Libro delle Calende e su come esso possa funzionare. Basandosi sulle probabilità, pensa, prima o poi ogni avvenimento può avere luogo: “se si dà tempo al tempo, tutto accadrà”. E quindi cita vari caposaldi della teoria matematica delle probabilità (teorema di Bernoulli, teorema di Bayes-Laplace, distribuzione di Poisson, distribuzione binomiale negativa), con un'aggiunta che lascia perplessi:

Incombenti su tutto ciò, gli spettri meditabondi di Rudolf Carnap e di Hans Reichenbach, il Circolo filosofico di Vienna e il sorgere della logica simbolica. Un mondo oscuro in cui Joe non aveva alcuna intenzione di avventurarsi, nonostante riguardasse direttamente il Libro delle Calende. Di gran lunga più oscuro del regno acquatico che sciabordava attorno a lui e a Mali.

Oscuro, lo dichiara lo stesso autore. Però lo cita. Ora, il Circolo di Vienna e la logica simbolica non sono privi di connessione con il calcolo delle probabilità ma il legame non è così immediato. E comunque, ci chiediamo, Dick conosceva qualcosa di logica formale? Qualche cosa della logica classica forse sì, ma in modo impreciso ed equivoco. In *La trasmutazione di Timothy Archer l'hysteron proteron*, che è una figura retorica, viene scambiata per una fallacia logica (cap. 5 e in altri luoghi). Ma Dick leggeva, leggeva. Torniamo a *Tempo fuor di sesto*; nel capitolo precedente Ragle Gumm ha scoperto i bigliettini con le descrizioni dei luoghi e ha appena scambiato qualche battuta con Vic citando Berkeley. “Per me sono solo parole” gli ha risposto Vic. E Ragle rimugina:

Il problema centrale della filosofia. La relazione tra *parola e oggetto*... Che cos'è una parola? Un simbolo arbitrario. Eppure viviamo tra le parole. La nostra realtà è fatta di parole, non di cose. Comunque non esistono cose; una gestalt nella mente. La cosità... Il senso della sostanza. Un'illusione. La parola è più reale dell'oggetto che rappresenta.  
(*Tempo fuor di sesto*, cap. 4, corsivo nostro)

Ohibò. Controlliamo l'originale: “*Relation of word to object*”. Ora *Word and Object (Parola e oggetto)* è il titolo di una delle opere più importanti di Willard Van Orman Quine, eminente logico e filosofo del linguaggio del Novecento. Le tesi adombrate nelle righe successive di Dick non sono proprio quelle di Quine, che era un realista moderato, ma la tematica è quella. Restiamo al capitolo 4. Nelle prime righe apprendiamo che i due amichetti con cui Sammy ha costruito il suo rifugio alle Rovine si chiamano Butch Cline e Leo Tarski. Cline/Quine, be', è solo un'assonanza. Ma Tarski? Alfred Tarski è il più eminente rappresentante della scuola logica polacca, autore di opere importantissime pubblicate in Polonia e in Germania negli anni Trenta e dai primi anni Quaranta negli Stati Uniti. E lo stesso nome lo ritroviamo in → *In questo piccolo mondo* (è un vicino di Liz da piccola). Se pensiamo al modo in cui Dick trovava i nomi dei suoi personaggi, una coincidenza fortuita è possibile ma improbabile: forse dobbiamo concludere che qualcosina di logica, nelle sue letture selvagge, il nostro avesse orecchiato. Peccato che *Word and Object* sia stato pubblicato nel 1960, mentre *Tempo fuor di sesto* è stato scritto nel 1958. Ma sappiamo che Quine era l'autore della voce “Symbolic Logic” nella *Encyclopedia Americana* del 1957. Con tutte le enciclopedie che leggeva, vogliamo escludere che Dick non avesse dato una scorsa anche a quella voce?

## **simulacro → androidi; città; realtà/illusione**

### **società/individuo**

Quando Charles Freck, depresso per la sorte dei suoi amici, decide di suicidarsi, vuole assicurarsi che accanto al suo letto si trovi una copia del libro *The Fountainhead* (*La fonte meravigliosa*) di Ayn Rand: ciò “avrebbe provato che lui era stato un incompreso superuomo rifiutato dalle masse e pertanto, in un certo senso, assassinato dal loro disprezzo” (→ *Un oscuro scrutare*, cap. 11). Ma già il focomelico Hoppy, chiuso nello scantinato del negozio sotto le bombe della nuova guerra nucleare, così fantasticava sulla società che avrebbe voluto veder nascere dopo la catastrofe postatomica:

Nessuno più doveva dipendere dai grandi agglomerati, non ci sarebbero state che piccole città e individualismo, come aveva letto nei libri di Ayn Rand. Sarebbe stata la fine del conformismo, della mentalità di massa e di simili brutture.

(→ *Cronache del dopobomba*, cap. 5)

È vero che né Charles Freck né Hoppy Harrington possono considerarsi autentici portavoce delle convinzioni di Phil, eppure è innegabile che qualcosa del radicalismo “libertariano” della romanziera e pensatrice di origine russa si ritrovi nella visione della società espressa da Dick. “Molto può essere appreso sulla società studiando l’uomo; nulla può essere appreso sull’uomo studiando la società”: in questo motto della Rand (di cui la famosa affermazione di Margaret Thatcher, “non esiste qualcosa chiamato ‘società’” è una sferzante e parodistica citazione di vari decenni posteriore) è racchiuso tutto il suo “individualismo metodologico” (Iannello 1999, p. XVIII), con il conseguente individualismo politico e la posizione radicale in favore di un capitalismo della libera concorrenza (non, quindi, monopolistico). Ora non c’è dubbio che l’individualismo sia una delle costanti del mondo come ce lo presenta Dick: eppure questo non basta a farne un apologeta del capitalismo (→ capitale/lavoro), sotto nessuna forma. Gli anni della giovinezza trascorsi a Berkeley (→ città), evocati con tanta freschezza nei primi capitoli di → *Radio libera Albemuth*, hanno confermato e forse anche radicalizzato una sua istintiva opzione a favore degli umili e degli oppressi e un’altrettanto istintiva diffidenza nei confronti del capitalismo. Riferendosi nel 1979-80 ai suoi lavori degli anni Cinquanta, nella → *Exegesis* Dick scriverà: “Posso non essere stato/essere ora un membro del Partito comunista, ma la visione

fondamentale marxista del capitalismo – visione negativa – c'è.” (*Exegesis* 011, in Sutin 1990, p. 112).

L'anticapitalismo, non c'è quasi bisogno di dirlo, non è appannaggio esclusivo del marxismo. Nel caso di Dick la supposta “visione marxista” è in realtà un equivoco e dipende forse da una sua scarsa conoscenza delle teorie del filosofo di Treviri. Il nostro è molto meno marxista di quanto lo fosse, per esempio, Orwell. Le poche volte che Dick si è avventurato sul terreno della formulazione di un'utopia politica, la prospettiva che gli è uscita dalla penna è stata un'alternativa anarchica al capitalismo piuttosto che collettivista. In → *L'ultimo dei capi* il mondo si è liberato in un colpo solo, con una fiammeggiante rivolta, del capitalismo, dei governi e della tecnologia, e ha distrutto tutti i robot: ora sulla riconquistata libertà delle sparse comunità rurali vegliano le pattuglie dei militanti della Lega anarchica, che viaggiano a piedi di paese in paese.

È vero che negli anni Cinquanta del Novecento gran parte della → fantascienza si andava liberando a poco a poco dell'eredità tecnocratica, positivista e autoritaria dell'epoca di Gernsback:

Dietro la violenza della scrittura di Harrison, le pulsioni di potere di Bestler, i comici capovolgimenti di Sheckley, le escatologie di Blish, la critica sociale di Pohl, si avverte la formazione di società più orientate verso la libertà. [...] Quest'apertura liberale rappresenta un rifiuto, anche non consapevole, del tradizionale atteggiamento della fantascienza dei *pulps* (che “Astounding” aveva ereditato), ben disposta a indulgere in fantasie di potenza.

(Aldiss e Wingrove 1986, pp. 299-300)

Ma la “critica sociale” di Pohl (e Kornbluth) ha a che fare più con preoccupazioni, appunto, *liberal* per la minaccia alle libertà personali da parte di un governo invadente, o per il rischio di spersonalizzazione dell'individuo indotto dalla società di massa che non con l'interesse per una vera e propria dinamica sociale (riguardante i rapporti tra le classi o le loro trasformazioni). *I mercanti dello spazio* anticipa di sei anni (e *Il tunnel sotto il mondo* di tre) la pubblicazione nel 1958 dell'atto d'accusa più famoso di quegli anni contro la pubblicità, *I persuasori occulti* di Vance Packard. Il Dick degli anni Cinquanta e Sessanta è abbastanza allineato con questa tendenza. Nel capitolo 2 di → *Lotteria dello spazio* Dick si diffonde con una certa ampiezza sulla “disintegrazione del sistema socio-economico”, ma il processo descritto porta precisamente a una distruzione della società sotto il segno della precarietà e dell'aleatorietà che si risolve poi nel Quiz (→ gioco). La società è un elemento

sempre presente nei suoi romanzi, tanto in quelli mainstream quanto in quelli di fantascienza, ma nei primi rimane quasi sempre solo uno sfondo che consente di dare verosimiglianza e riconoscibilità al comportamento dei personaggi, mentre nei secondi si risolve quasi subito in un rapporto (instabile e problematico quanto si voglia) tra masse e leader (→ potere).

Nei romanzi mainstream, soprattutto, Dick ha un occhio analitico ma capace di cogliere, anche in una dettagliata descrizione, gli elementi caratterizzanti di una situazione: basti pensare alla Los Angeles del 1944 e alla febbrile attività degli operai dell'industria bellica descritta all'inizio del capitolo 7 di → *In questo piccolo mondo*. Altre volte un'osservazione fulminante si insinua in un contesto inaspettato. Succede, per esempio in → *Mary e il gigante* quando Arnold, padre del fidanzato di Mary Anne, dopo aver incontrato la ragazza, ha una sorprendente intuizione sulla nascita delle "culture giovanili" (e Dick con lui, visto che scrive il libro tra il 1953 e il 1955):

Che ragazza strana. Erano tutte così, adesso? Una generazione di giovani insolitamente maturi, in qualche modo più adulti di quanto lui trovasse ragionevole. Schietti, senza pietà, non riuscivano a rispettare niente e nessuno... in cerca di un qualcosa di abbastanza reale in cui credere: in cerca di qualcosa degno del loro rispetto. E, si rese conto, non li si poteva ingannare. Riuscivano a vedere attraverso la finzione.  
(*Mary e il gigante*, cap. 12)

Per il resto, è vero, come ha scritto Carlo Bordini, che "la collettività di Dick non è differenziata: tutti sono simili, in un generale appiattimento verso il basso"; si tratta insomma di "una collettività senza classi, costituita da 'uguali', motivati da un individualismo esasperato e da una conflittualità economica perenne" (Bordini 2005, p. 247). È anche vero però che proprio questa cecità alla dinamica di classe consente spesso a Dick di cogliere quella "complementarità tra lo psichico e il sociale" di cui parlò Lévi-Strauss, una "complementarità non statica, come quella delle due metà di un puzzle, bensì dinamica, e [che] deriva dal fatto che lo psichico è, insieme, semplice *elemento di significazione* per un simbolismo che lo sopravanza, e unico *mezzo di verifica* di una realtà, i cui molteplici aspetti non possono essere colti sinteticamente al di fuori di esso" (Lévi-Strauss 1950, p. XXXI).

Questo sguardo così analitico e produttivo sul sociale non viene meno nei romanzi di fantascienza, in cui però il "simbolismo che sopravanza lo psichico" (per continuare a citare Lévi-Strauss) può lavorare in



modo più ampio, come non poteva fare nei romanzi mainstream. Nei romanzi di fantascienza, grazie alle più ampie potenzialità narrative permesse dal ruolo diegetico delle tecnologie e dal diverso rapporto strutturale che si instaura tra destini individuali e destini sociali (grazie insomma, per dirla con Suvin, alla presenza fondante del *novum* narrativo; cfr. Suvin 1979), la “psicologia dei personaggi” diviene direttamente un elemento della costruzione del quadro, il “*mezzo di verifica*zione della realtà” (continuo a saccheggiare Lévi-Strauss). Che cosa significa questo? Che nei romanzi di fantascienza Dick può permettersi di sostituire la differenziazione di classe con una differenziazione “di conoscenza”: spesso infatti, nei suoi romanzi, le classi dominanti dal punto di vista economico o politico sono quelle che conoscono elementi nascosti della situazione, tenuti segreti ai cittadini comuni. Gli esempi più chiari sono la divisione fra i Ge e i Be in → *I simulacri* (qui il segreto è che il presidente è un → androide), e quella analoga fra cog e pursap in → *Il sognatore d'armi* (in italiano “cons” e “cittadini comuni”, letteralmente “sgobboni”: qui il segreto è che le armi non sono affatto armi, e vengono poi convertite in oggetti di uso comune). Il “segreto” che determina la stratificazione sociale, come in *1984* di Orwell, è solo una metafora (narrativamente, una scorciatoia) per indicare i rapporti di potere. Altrove, come in → *I nostri amici di Frolix 8*, → *Redenzione immorale* o → *Illusione di potere*, il suo ruolo è meno stringente.

Ma che il segreto sia un modo diverso di nominare il dominio dell'uomo sull'uomo appare nel modo più chiaro in → *L'uomo nell'alto castello*. Qui la giustificazione della sudditanza politica e culturale degli Stati Uniti a Germania e Giappone è data a priori, nell'assunto ucronico della diversa conclusione della Seconda guerra mondiale. I segreti quindi (la semiclandestinità di Abendsen, il ruolo dell'*I Ching* nella stesura del suo romanzo, l'esistenza di una fazione nazista di opposizione, → nazismo/Germania) non devono più assolvere a quel ruolo, e possono ribaltarsi, diventando elementi positivi, di rimessa in moto della situazione. Non a caso *L'uomo nell'alto castello*, a dispetto delle sue premesse claustrofobiche e distopiche, è uno dei romanzi di Dick più aperti alla speranza. Quando invece, quindici anni più tardi, sulla scorta di esperienze personali fra le più amare e sconvolgenti, Dick deciderà di chiudere i propri conti narrativi e immaginari con il problema della → droga, il segreto tornerà a giocare quel ruolo di dominio e di potere che aveva in altri romanzi degli anni Sessanta. In → *Un oscuro scrutare* l'aggrovigliata e vischiosa confusione di ruoli fra drogati, poliziotti, spacciatori e “recuperatori” disegna una stratificazione della società ancora più

oppressiva e senza uscita. La droga, come in William Burroughs, diventa non solo una metafora della società ma un vero e proprio modello sociale di disperazione e sfruttamento che è poco definire agghiacciante. A trent'anni di distanza, ancora una volta Dick ha disegnato in modo magistrale il nostro presente:

I perbene [*the straights*], pensò [Fred/Arctor], abitano nei loro complessi di grandi appartamenti, protetti dalle loro guardie, pronte ad aprire il fuoco contro qualsiasi tossico s'arrampicasse sul muro con una federa vuota per fregare ai loro padroni l'orologio elettrico e il rasoio e lo stereo, che comunque non hanno ancora pagato, così da potersi procurare la dose, quella merda senza la quale magari quel tossico morirebbe, morirebbe immediatamente e infinitamente, per la sofferenza e il trauma dell'astinenza. Ma, continuò a pensare, quando si vive dentro, al sicuro, e si guarda fuori, e il muro è percorso da corrente elettrica e le guardie sono armate, perché mai si dovrebbe pensare alle sofferenze altrui?

(*Un oscuro scrutare*, cap. 2)

**soggetto → amnesia/anamnesi; androide; follia**

### **stile**

Circola un luogo comune, fra i lettori di Dick (non fra tutti, per fortuna): che Dick scriva male. Ogni tanto questa convinzione affiora anche nella critica. “Discorsi [quelli sull'identità e sui mondi possibili] talmente essenziali al suo scrivere, che gli fanno snobbare l'aspetto stilistico della composizione: Dick scrive male, e scrive in maniera spesso confusa, affastellata, persino allucinata, perché ha troppo da dire.” (Ceccherelli 2004, pp. 120-121)

Come tutti i luoghi comuni, anche questo ha qualche fondamento. Sul piano empirico, non si può negare che tanti romanzi dickiani sembrino proprio tirati via un tanto a pagina, per raggiungere le famose 55.000 parole (140 cartelle circa) in cui consisteva la lunghezza standard per la metà di un Ace doppio: e questo accade tanto dal punto di vista della trama (→ trame e personaggi) quanto da quello della scrittura. E tuttavia il luogo comune sbaglia su due punti fondamentali: intanto perché generalizza, fa d'ogni erba un fascio, quando invece ci sono tanti romanzi (e non pochi) in cui Dick non scrive affatto male, in cui la costruzione delle frasi, la scelta delle parole, il ritmo assecondano e valorizzano il flusso delle idee. E poi sbaglia quando suggerisce quasi un rapporto di proporzionalità inversa tra ricchezza delle idee e stile, come se l'urgenza di presentare ipotesi e concetti facesse trascurare a Dick la forma in cui li

esponeva. È vero il contrario: i romanzi scritti peggio sono in genere anche quelli in cui le idee sono più confuse, meno padroneggiate, a volte anche più stereotipate. Leggete, o rileggete, → *I nostri amici di Frolix 8*, → *L'ora dei grandi vermi*, → *Il dottor Futuro* e diteci se non è così. I romanzi scritti meglio sono quelli in cui il materiale concettuale è più brillante, più coordinato, più originale, magari più “allucinato”.

Lo stile di Dick si forma, nei suoi anni più acerbi, tra due tipi di influenze assolutamente eterogenee: quella delle riviste pulp di → fantascienza degli anni Trenta e Quaranta (il che può spiegare perché, quando cominciò a scrivere, si rivolse almeno in parte alla fantascienza) e quella dei classici del romanzo modernista, lettura imperativa per chi frequentasse anche tangenzialmente gli ambienti intellettuali di Berkeley negli anni Cinquanta (“Non sono cresciuto nutrendomi di fantascienza, bensì di opere serie e ben note di autori di tutto il mondo”; Dick 1968, p. 46; cfr. Sutin 1990, capp. 3 e 4). Certo, la scelta di Phil non fu mai quella di uno sperimentalismo stilistico radicale. Per quanto fra le opere di Joyce che cita nei suoi romanzi *Finnegans Wake* stia alla pari con *Ulisse*, il massimo di *pastiche* linguistico che possiamo trovare in Dick è la creazione di qualche neologismo (→ kipple). Quando possiamo ravvisare in qualche passaggio della sua opera il tentativo di emulare lo *stream of consciousness* joyciano (→ genealogie), questo accade in modo misurato e – sia detto senza ombra di critica – riduttivo rispetto al modello. Questo è dovuto al fatto che nelle opere di fantascienza non ci si poteva permettere alcuno scarto significativo rispetto a una leggibilità del testo che lo rendesse accessibile anche a lettori di nessuna o scarsa cultura? Non si direbbe, visto che neppure nei romanzi mainstream Dick si permette scarti significativi rispetto a una medietà linguistica e a una sostanziale linearità della scrittura. La vocazione di Dick nel campo della letteratura non di genere era quella a un romanzo realistico di stampo abbastanza tradizionale, senza nessuno sperimentalismo non diciamo alla maniera di Joyce, ma neppure a quella di Dos Passos.

Nella fantascienza, poi, neanche a parlarne. Sino agli anni Cinquanta il campo è dominato da scrittori autodidatti, spesso scienziati con scarsa o nulla formazione letteraria che si dilettono di scrivere narrativa. Il massimo della raffinatezza è uno come Anthony Boucher, che comunque si muove fra i generi, ed è ancora lontano il tempo in cui, verso la metà degli anni Sessanta, cominceranno a scrivere autori, come Delany e Zelazny, che non solo hanno letto la letteratura “alta” ma hanno anche una formazione universitaria in quel campo. Eppure, insistiamo, anche

con tutti questi limiti sarebbe riduttivo confinare Dick – come poi molta fantascienza dalla new wave in poi – al cliché della “letteratura di idee”. Dick dimostra anche ambizioni verso una scrittura più consapevole e stilisticamente raffinata, che a volte riesce a realizzare. → *L'uomo nell'alto castello* non è solo l'opera con cui Dick vince un premio di fantascienza pur scrivendo un romanzo che già forza, se non scardina, le convenzioni del genere; è anche il primo esempio convincente di una scrittura con ambizioni che esulano dalla metà della scrittura di fantascienza dell'epoca. Vediamo come viene reso un embrionale flusso di coscienza di Mr Tagomi:

*Mr Tagomi thought, Spoiled. My chance at nirvana. Gone. Interrupted by that white barbarian Neanderthal yank. That sub-human supposing I worked a child's puerile toy. Rising from the bench he took a few steps unsteadily. Must calm down. Dreadful low-class jingoistic racist invectives, unworthy of me. Incredible unredemptive passions clashing in my breast. He made his way through the park. Keep moving, he told himself. Catharsis in motion.*

Nella traduzione di Maurizio Nati si perde l'uso del gerundio e l'assenza degli articoli che rimandano alla lingua di Tagomi:

Persa per sempre, pensò il signor Tagomi. La mia occasione di raggiungere il nirvana. Interrotta da quel bianco *yank*, quel barbaro del Neanderthal. Quel subumano pensava che mi stessi divertendo con un giochino per bambini.

Si alzò dalla panchina e fece stancamente qualche passo. Devo calmarmi. Le volgari invettive razziste e scioviniste si addicono a un uomo di classe inferiore, sono indegne di me.

Incredibili passioni senza redenzione si scontrano nel mio petto. Si incamminò attraverso il parco. Devo continuare a muovermi, si disse. La catarsi è nel movimento.

(*L'uomo nell'alto castello*, cap. 14)

Invece, in → *La formica elettrica*, Garson Poole sperimenta la trasformazione della realtà dopo che ha tagliato il nastro dentro il suo corpo. La pagina ha accenti per certi versi borghesiani, che la traduzione di Paolo Prezzavento riesce a conservare:

*He drowned; he fell; he lay in the arms of a woman in a vast white bed which at the same time dinned shrilly in his ear the warning noise of a defective elevator in one of the ancient, ruined downtown hotels. I am li-*

*ving, I have lived, I will never live, he said to himself, and with his thoughts came every word, every sound; insects squeaked and raced, and he half sank into a complex body of homeostatic machinery located somewhere in Tri-Plan's labs.*

Annegò; cadde; giacque tra le braccia di una donna in un grande letto bianco e allo stesso tempo strepitò insistente alle sue orecchie il segnale d'allarme di un ascensore difettoso in uno degli antichi e diroccati hotel del centro. Io vivo, ho vissuto, non vivrò mai, disse a se stesso, e a questi pensieri si accompagnò ogni parola, ogni suono; gli insetti frinirono e si misero a correre, e Poole sprofondò quasi per intero in un complesso macchinario omeostatico che si trovava da qualche parte nei laboratori della Tri-Plan.

*(La formica elettrica)*

## **storia**

L'affermazione più impegnativa di Philip K. Dick sulla storia la troviamo nell'*Exegesis*, poi ripetuta in → *Radio libera Albemuth* e in → *VALLIS* (oltre che in un passaggio piuttosto criptico del discorso di Metz, Dick 1977): i millenovecento anni trascorsi dalla caduta del tempio di Gerusalemme sono pura illusione e noi viviamo ancora, senza saperlo, nel 70 d.C. (→ tempo):

Una volta ancora aveva ricominciato a pervadermi, poco a poco, la sensazione di trovarmi a Roma, non in Orange County, California. Sentivo l'Impero senza vederlo, avvertivo una grande prigione d'acciaio in cui languivano prigionieri umani. Vedevo, come sovrapposte sulle nere pareti metalliche di questa enorme prigione, alcune figure che correvano intorno nelle loro tuniche grigie: nemici dell'Impero e del suo tiranno, ciò che rimaneva dei suoi oppositori. E sapevo, come se dentro di me ci fosse un orologio, che il tempo vero era il 70 d.C., che il Salvatore era giunto ed era morto ma che sarebbe presto ritornato. Quei sopravvissuti vestiti di grigio che si agitavano, con una sensazione di gioia, attendevano e si preparavano al suo ritorno.

*(Radio libera Albemuth, cap. 17)*

Ci sono varie possibilità di commentare questa impegnativa affermazione, dal leggerla come testimonianza di una più o meno grave patologia psichica dell'autore (→ follia) al considerarla uno sviluppo creativo della famosa frase di James Joyce "La storia è un incubo da cui cerco di svegliarmi". In nessun caso essa può essere presa a pretesto per concluderne un disinteresse di Dick (neanche dell'ultimo Dick) per la storia. Cer-

to, nel nostro autore è vivissimo e operante un sentimento escatologico, esplicito negli ultimi otto, dieci anni della sua vita ma implicitamente presente sin dall'inizio (→ religione). Ma sbaglieremmo se leggessimo l'escatologia, in Dick, come contrapposta alla storia. Al contrario: da un certo punto di vista l'escatologia valorizza, e non esclude, la storia, perché assegnando a quest'ultima una finalità trascendente, "fuori scala" rispetto a ogni possibile progetto umano, la riempie di senso, le assegna un valore che nessuna lettura contingente o basata sul principio di causalità potrebbe darle.

In parte questo potrebbe essere un approccio corretto al problema anche per quanto riguarda Dick. Certo, non è facile capire come la convinzione espressa in modo così categorico in *Exegesis*, in *Radio libera Albemuth* e in *VALIS* (che il "tempo vero" sia il 70 d.C.) si raccordi con il tema della storia come è espresso in tante altre opere di Dick da → *L'uomo nell'alto castello* a → *L'androide Abramo Lincoln*, da → *I simulacri* a → *Illusione di potere*, da → *Tempo fuor di sesto* a → *Il dottor Futuro*. Da un certo punto di vista quell'affermazione è davvero imbarazzante, e questo spiega forse perché, in uno dei contributi critici più interessanti al tema della storia in Dick (Slusser 1988), essa sia platealmente ignorata. La ragione, a ben vedere, è abbastanza semplice: Slusser non ha voluto (o potuto) prenderla in considerazione perché essa avrebbe contraddetto la tesi centrale del suo saggio, che cioè "la narrativa di Dick ci presenti una relazione fra essere umano ed evento che non è normata dalla storia, ma piuttosto è condizionata da quella che io chiamerei 'storicità'." (Slusser 1988, p. 199). Il saggio di Slusser contiene molte osservazioni interessanti e acute ma proprio per questo bisogna dire che la sua tesi di fondo, così espressa, non regge, perché fa riferimento a un concetto di "storia" troppo ristretto e tradizionale, che il postmoderno Slusser identifica con la tradizione della cultura europea. In effetti, in qualche momento, Slusser si tradisce e mostra qual è il suo vero bersaglio polemico, ossia non la storia ma lo storicismo: "In un senso tradizionale, che qui io associo con il pensiero storicista europeo, l'evento è garantito, validato, dalla storia" (ivi, p. 200). Fin qui, naturalmente, possiamo seguirlo e concordare sul fatto che Dick, influenzato in modo più o meno consapevole da un filone vitalistico e immediatista della cultura americana che possiamo riassumere in Emerson e Thoreau, non consideri gli eventi "garantiti" dalla storia, perché non ha una concezione fissa e rigida, "istituzionale" o hegeliana, potremmo dire, della storia. Ma Slusser sbaglia platealmente bersaglio quando identifica lo storicismo con l'intera tradizione culturale europea. Umberto Ros-

si (Rossi 2002a, p. 400) ha già avuto il merito di ricordare a lui (e a tutti i postmoderni troppo frettolosi) che già Nietzsche aveva inaugurato la critica radicale dello storicismo nella seconda delle sue “Considerazioni inattuali” (*Sull'utilità e il danno della storia per la vita*).

E comunque una concezione non monolitica e monumentale della storia non significa affatto che Dick non sia consapevole del problema del passato e delle origini. In *Illusione di potere* troviamo questo passaggio:

Viviamo giornalmente d'illusione. È entrata nella nostra vita da quando il primo aedo snocciolò il primo poema epico di una battaglia dei tempi andati. *L'Iliade* è un “falso” quanto quei bambini che fanno scambio di francobolli sul pianerottolo d'ingresso. Gli uomini si sono sempre sforzati di conservare il passato, di mantenerlo come vivo, e in questo non c'è niente di male. Altrimenti ci mancherebbe la continuità, avremmo solo l'istante. E l'istante, il presente, senza un passato, vuol dire poco o niente.

(*Illusione di potere*, cap. 2)

Chi parla è il protagonista Eric Sweetscent e la riflessione segue la sua discussione con un altro personaggio a proposito di Wash-35, la ricostruzione installata su Marte della Washington (→ città) degli anni della fanciullezza di Virgil Ackerman, il capitalista per cui Sweetscent lavora. La riflessione di Eric, nella misura in cui la possiamo attribuire allo stesso Dick, ci dice due cose: la prima è che Dick considera positivo il desiderio di conservare il passato (“il presente, senza un passato, vuol dire poco o niente”); la seconda è che egli associa però questa ricerca della continuità all'illusione (→ realtà/illusione) e alla falsità, declinate in questa occasione in una direzione positiva e non ingannatoria, quella della narrazione (o della mitologia, o della letteratura, insomma una delle forme che il racconto prende nelle varie culture). Questo perché la memoria (→ amnesia/anamnesi) non garantisce una fedeltà (peraltro probabilmente impossibile) all'evento passato, ma solo la ricostituzione di un “senso” del passato che può essere raggiunto anche attraverso la finzione e anzi, di solito, passa proprio attraverso di essa. Si potrebbe obiettare che un approccio di questo tipo porta al mito o alla leggenda, piuttosto che alla storia. Questo in parte è vero e indurrebbe a concludere che Dick abbia una visione mitopoietica della storia. Essa, però, non è inconciliabile con un'attenzione concreta agli eventi. Pensiamo al progetto di rievocazione della Guerra civile americana con i simulacri (→ androidi) che formula Maury in *L'androide Abramo Lincoln*:

Noi proponiamo al presidente [...] di abolire la guerra e di sostituirla con un centenario della Guerra civile che copra un arco di dieci anni, e in seguito noi, la fabbrica Rosen, forniremo tutti i partecipanti, i simulacri [...] di chiunque. Lincoln, Stanton, Jefferson Davis, Robert E. Lee, Longstreet, e circa tre milioni di modelli più semplici da usare come soldati, che terremo sempre disponibili in magazzino. E avremo battaglie combattute sul serio, con i partecipanti uccisi veramente, questi simulacri su ordinazione fatti a pezzi, invece di una specie di film di serie B interpretato da ragazzini del college che recitano Shakespeare.  
(*L'androide Abramo Lincoln*, cap. 2)

Certo, il filo esplicito del ragionamento di Maury Rock è qui prevalentemente economico e riguarda l'utilizzo più conveniente dei simulacri prodotti da lui e da Louis Rosen. La sua proposta, pur non realizzata, rimane a testimoniare un atteggiamento verso la storia di tipo pragmatico e – si potrebbe dire – “attivistico”, come se solo il tornare in continuazione sugli eventi cardine del passato, per esplorarne anche le più riposte possibilità e alternative, ne garantiscesse davvero la centralità.

Si può partire da qui per esaminare somiglianze e differenze fra l'atteggiamento verso la storia di Dick e quello di altri autori di → fantascienza. Due sono le modalità principali con cui questo genere letterario si è confrontato con la storia. Una è quello dei “mondi alternativi”, che si possono così definire:

Un mondo alternativo [...] è un resoconto della terra come avrebbe potuto diventare in conseguenza di qualche ipotetica alterazione della storia. Molti racconti di fantascienza utilizzano gli “universi paralleli” come cornice che può contenere simultaneamente parecchi mondi alternativi, i quali a volte interagiscono gli uni con gli altri.  
(B. Stableford, *Alternate Worlds*, in Clute and Nicholls 1993)

Ma la storia passata è servita spesso agli scrittori di fantascienza per immaginare ipotetici futuri (fra gli esempi più famosi, il “Ciclo della Fondazione” di Isaac Asimov, ispirato alla storia dell'Impero romano di Edward Gibbon, con l'invenzione della “psicostoria”; e *La luna è una severa maestra* di Robert Heinlein, poi inserito in un suo più ampio ciclo di “storia futura”, progetto coltivato anche da Ursula Le Guin). Queste speculazioni sul futuro si sono spesso ispirate a teorie che presumevano di rinvenire modelli di ciclicità nella storia, come quelle di Arnold Toynbee (*A Study in History*, 1934-61) o di Oswald Spengler (*Il tramonto dell'occidente*, 1918-22; cfr. T. Shippey e B. Stableford, *History in Sf*, in Clute and Nicholls 1993).



Dick cita due o tre volte nei suoi romanzi tanto Spengler quanto Toynbee ma non appare influenzato più di tanto dalle teorie di nessuno dei due. Utilizza a volte uno dei più tipici *topoi* della fantascienza, il viaggio nel → tempo, con l'annessa problematica questione della possibilità o meno di "cambiare la storia", ma quasi mai ne esplora in modo ampio le possibilità narrative. Il romanzo in cui questo meccanismo è utilizzato più ampiamente è *Il dottor Futuro* ma qui i risultati sono confusi e deludenti, ben lontani dall'eleganza con cui autori come Heinlein o Tenn si sono destreggiati nei paradossi temporali. Tentativi di viaggi nel passato o nel futuro per alterare la storia compaiono anche in *Illusione di potere* e → *Il sognatore d'armi*, e soprattutto in *I simulacri*, dove addirittura Nicole fa prelevare Goering dal suo tempo per trattare con lui il salvataggio degli ebrei. Questo ci porta al tema del → nazismo e alla vera e propria ossessione che esso rappresentava per Dick, e quindi al romanzo più significativo per comprendere l'atteggiamento di Dick verso la storia: *L'uomo nell'alto castello*.

Non è difficile capire che la struttura di questo romanzo dimostra tanto la concezione fluida e dinamica della storia in Dick quanto le ossessioni etiche (e in senso lato politiche) che sulla storia egli proiettava e articolava. Qui Dick, come in gran parte dei suoi romanzi, ci presenta un'opposizione tra due "livelli finzionali o narrativi" (come li hanno chiamati Pagetti e Rossi; cfr. Pagetti 1977): quelli di un "testo primario", il mondo della narrazione, in cui Giappone e Germania hanno vinto la Seconda guerra mondiale e si sono spartiti gli Stati Uniti e il mondo ma ora sono sull'orlo di uno scontro fra loro; e di un "testo secondario", in questo caso il romanzo contenuto nel romanzo, *La cavalletta non si alzerà più* di Hawthorne Abendsen, in cui la → guerra è stata vinta da Stati Uniti e Gran Bretagna, con la successiva liquidazione dell'Urss e lo sfruttamento colonialista del terzo mondo (anche qui si delinea la minaccia di guerra nucleare fra gli ex alleati). Come si vede, né il testo primario né quello secondario descrivono la realtà storica nota al lettore del 1962 (e a quello odierno): c'è quindi un terzo livello, non narrativo ma "reale", storico, che Pagetti ha chiamato "testo zero": il mondo del lettore. Ma qual è il significato di questa contrapposizione di testi all'interno del romanzo? Alla fine del libro Abendsen, pressato da Juliana (→ donne) si rifiuta di dichiarare la verità storica del suo libro ("Non sono sicuro di niente"; cap. 15). Ma ciò non accade tanto, come sostiene Slusser, perché Abendsen "non si affida alla storia" né come autore né come personaggio (Slusser 1988, p. 210), quanto perché ciò che interessa a Dick è il gioco fra i livelli narrativi e il livello della realtà: in altre pa-

role la finzione letteraria gli serve per parlare della storia reale e del mondo a lui contemporaneo (l'America dei primi anni Sessanta).

Ancora una volta chi ci aiuta a dipanare la matassa è Umberto Rossi che, raffinando il modello ternario di Pagetti (testo primario, testo secondario, testo zero) introduce una distinzione tra un livello "accettato" (ufficiale, o legittimo) e un livello "alternativo" (illegale o, in senso lato, sovversivo) che trasforma il suddetto modello in quaternario. Il gioco tra il testo primario (che è un livello "accettato") e quello secondario (livello alternativo) si riverbera sul testo zero, sulla realtà del lettore, che si scinde a sua volta in due diverse letture, una ufficiale e una alternativa. In quella ufficiale "Usa e Urss hanno vinto la guerra, e hanno distrutto il nazismo (il male); quando alla fine il comunismo sovietico verrà battuto si aprirà un'epoca di pace e di prosperità senza precedenti"; in quell'alternativa "il Giappone e la Germania si avviano a diventare potenze economiche di primo piano; Usa e Urss usano ancora tecnologie militari naziste, strategie di indottrinamento massmediatico, metodi di dominazione e militarismo ipertrofico: i paesi del terzo mondo sono sull'orlo della distruzione; una guerra nucleare è ancora possibile (ricordiamo che il romanzo fu scritto poco prima della crisi dei missili cubana)" (Rossi 2002a, p. 403). Nel corso del romanzo la versione ufficiale del testo zero si rivelerà falsa, mentre quell'alternativa disvela la verità più profonda del mondo del lettore.

Ecco quindi a che cosa serve la storia secondo Dick: a illuminare il presente, e forse a costruire un futuro migliore. È vero che, una volta disegnati in questo modo i rapporti tra storia e contemporaneità, non è alle grandi forze collettive che egli affida la sua speranza ma ai singoli, agli umili, ai perplessi: al nazista dissidente Baynes/Wegener, all'artigiano ebreo Frank Frink (→ artigianato), al giapponese dolente Nobosuke Tagomi. Dick può anche permettersi a questo punto di mettere in dubbio i criteri di "storicità", nella scena in cui l'industriale Wyndam-Matson discute sui due accendini Zippo, uno dei quali era quello che aveva F.D. Roosevelt quando venne assassinato (evento che ha luogo nel testo primario, ma non in quello secondario né in quello zero: altro passo equivocado da Slusser). *L'uomo nell'alto castello*, come → *La penultima verità*, come *I simulacri*, indicano dunque quali fossero il disagio e l'inquietudine di Dick di fronte alla storia recente come a quella più lontana. Un disagio e un'inquietudine che lo portarono poi a dichiarare tutta la storia tra il 70 e il 1974 d.C. "una interpolazione spuria" (VALIS, Appendice, 18). Forse davvero, per Dick come per Joyce, la storia era un incubo da cui aveva invano cercato di svegliarsi: e da cui si svegliò, a

modo suo e per sua fortuna, senza che questo volesse dire perdere del tutto il contatto con la realtà.

## **tecnica**

È facile capire perché Dick abbia pubblicato così poco, negli anni Cinquanta, su “Astounding Science Fiction” di John W. Campbell jr. (rivista che peraltro leggeva, apprezzava e collezionava). Non perché i suoi racconti non si conformavano alla politica editoriale della rivista sui → mutanti, né perché egli trattava i → poteri psi in un modo che il direttore non apprezzava. No, è che Dick proprio non scriveva *hard science fiction*, quella “→ fantascienza tecnologica” che (contraddittoriamente, peraltro) Campbell sembrava promuovere. Il suo biografo Lawrence Sutin potrà sembrare sbrigativo o eccessivamente *tranchant* ma non ha tutti i torti quando scrive:

Le trame di Phil non richiedono molti esorbitanti meccanismi di esplorazione spaziale. Perlopiù egli sposta i suoi personaggi nelle vicine colonie marziane o in una Terra post-olocausto nucleare. La sua tecnologia del futuro consiste per buona parte di “aggeggi” che volano e di dispositivi omeostatici parlanti che tentano, inutilmente, di rimettere ordine nelle sventurate esistenze dei loro proprietari umani. Quando vuole realmente dare un bello scossone, Phil introduce talenti psi, come telepati e precognitivi.

(Sutin 1990, p. 153)

Le preferenze di Dick in fatto di “tecnologia futura”, in effetti, sono più o meno quelle descritte in questo passo di Sutin. Per lui il futuro sembrerebbe caratterizzato tecnologicamente da pochi elementi: sostanzialmente la trasformazione delle automobili e dei veicoli di superficie in veicoli volanti e un’automazione più sviluppata di quella dei suoi tempi, con macchine capaci di valutare autonomamente le situazioni che si trovano di fronte e quindi anche di “dialogare” con gli umani. Dick indica la caratteristica di queste macchine con il termine “omeostatico”, che non è del tutto fuori luogo perché fa riferimento a uno dei concetti fondamentali della prima fase della cibernetica, quella degli anni Quaranta e Cinquanta, di Norbert Wiener e Warren McCulloch (cfr. Hayles 1999, cap. 3): a conferma del fatto che Dick, a modo suo, si teneva informato anche degli sviluppi della → scienza dei suoi tempi.

In Dick non troviamo, insomma, la ricchezza e l’accuratezza delle tecnologie future descritte, poniamo, da Asimov o da Heinlein. Questo

è un lato della faccenda che egli tende a risolvere con una certa ripetitività. Ciò non significa che non si trovino mai nei suoi romanzi e racconti dispositivi ingegnosi o bizzarri che possono rimanere impressi nella memoria. Citando alla rinfusa: i *juveniles*, grossi insetti metallici che registrano i comportamenti non ortodossi nella società sessuofobica di → *Redenzione immorale*; l' → alieno F-a2 che funge da sistema di registrazione vivente in → *I simulacri*; le macchine che eseguono test per individuare categorie di persone o di oggetti (quella Croft-Harrison per smascherare i poteri paranormali in → *I giocatori di Titano* e la macchina per il test Voigt-Kampf in → *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*); i "lampobolidi", dispositivi di teletrasporto (uno di essi, difettoso, dà accesso alla Terra alternativa in → *Svegliatevi, dormienti*); e il misterioso cefalocromoscopio di Bob Arctor in → *Un oscuro scrutare*.

Ma non c'è dubbio che l'universo tecnico di Dick tende a costituirsi attorno a poche figure, dispositivi ripetuti (a volte con nome diverso) come un filo conduttore lungo tutta la sua narrativa: gli effetti Rushmore, gli omeodiani, le autofac, gli → androidi.

Gli effetti Rushmore prendono questo nome soltanto in *I giocatori di Titano*: sono macchine di ogni tipo (dagli elettrodomestici agli ascensori, dalle automobili alle porte degli appartamenti) che si comportano embrionalmente come esseri umani e in particolare parlano in continuazione con questi ultimi: assicurano una presenza in un paesaggio altrimenti desolato sulla Terra spopolata dalla guerra e dalla sterilità in cui è ambientato il romanzo. Ma l'invenzione si ripete in molti altri romanzi, anche senza questa specifica motivazione, e segna un'intuizione di Dick sull'automazione che soltanto negli anni Novanta è diventata consapevolezza precisa (cfr. Kelly 1994): l'avvicinarsi del comportamento delle macchine cibernetiche a quello degli esseri viventi. L'invenzione dà modo a Dick di costruire scene dall'irresistibile effetto comico. Una delle più famose è quella della porta di casa di Joe Chip che rifiuta di aprirsi in assenza della monetina nel capitolo 2 di → *Ubik* (replicata quasi alla lettera in → *L'ora dei grandi vermi*, cap. 2); in *I giocatori di Titano* c'è solo l'imbarazzo della scelta, dall'automobile che non vuole far guidare Peter Garden perché è ubriaco (cap. 1), all'ascensore che non impedisce l'assassinio di Hawthorne e il rapimento di Peter perché gli hanno detto di cancellare la richiesta di aiuto (cap. 11). In → *Guaritore galattico* i letti somministrano a tutta la popolazione un sogno obbligatorio e unificato ogni notte e sono in grado di smascherare gli utenti che barano sostenendo di compiere attività sessuale (cap. 2). Taxi e automobili parlanti sono uno degli effetti Rushmore a cui Dick è più affeziona-

to: basta ricordare il taxi del finale di → *Illusione di potere* che discute con Eric sulla compassione (cap. 14), o la bisbetica automobile che litiga con Joan Hiashi nel capitolo 2 di *L'ora dei grandi vermi*. Per finire, non possiamo non menzionare lo psichiatra omeostatico di → *Le tre stimate di Palmer Eldritch*, l'onnipresente valigetta del dottor Sorriso (→ psichiatria) che accompagna Barney Mayerson per tutto il romanzo continuando a storpiargli il nome.

Anche i quotidiani omeostatici (“omeodiani” o “omeogiornali”) sono un dettaglio che Dick inserisce spesso nelle sue storie (→ media). Da un lato, Dick sembra intuire l'aspetto in qualche modo meccanico che sta dietro alla confezione di un grande quotidiano (nel capitolo 3 di *Ubik* Joe Chip non riesce a far capire alla macchina omeodiana la differenza tra un pettegolezzo e una notizia finanziaria); dall'altro, attribuisce al quotidiano omeostatico capacità a volte notevoli di progettazione e creazione: nel racconto → *Se non ci fosse Benny Cemoli* è proprio il “New York Times” omeostatico che, funzionando automaticamente, crea dal nulla, o quasi, la figura dell'agitatore politico-sociale.

Con la fabbrica automatica, l'autofac protagonista del racconto omonimo (→ *Autofac*), siamo invece al trionfo dell'effetto cieco degli automatismi e all'incapacità di comprendere il mutare degli eventi e della situazione. Alla fabbrica automatica, programmata per gestire autonomamente la produzione industriale in tempo di → guerra, i sopravvissuti non riescono a far capire che la guerra è finita e che possono riprendere in mano le scelte sull'utilizzo delle risorse. Perciò l'autofac continua imperterrita a buttar fuori giorno dopo giorno gli stessi prodotti, oppure, impazzita per il logoramento come in → *Deus Irae* (cap. 9), segue una logica completamente folle e produce oggetti bizzarri e inservibili (nel capitolo 13 trasforma la bici di Pete prima in tre tricicli, poi in una serie di trampoli a molla).

Con gli androidi (per i quali rimandiamo comunque alla specifica voce) la questione della tecnica raggiunge esplicitamente l'antropologia e pone il problema dell'instabile linea di demarcazione tra uomo e macchina. Questo testimonia, come intuisce anche Umberto Rossi, che in Dick l'essenza della tecnica, sulla scorta di Heidegger, riposa altrove che nella tecnica stessa (che poi è un modo solo un po' più complicato di dire che la tecnica e l'uomo si definiscono a vicenda, in un processo circolare). Facendo riferimento a *Le tre stimate* e alla → droga risolutiva di Palmer Eldritch, il Chew-Z, possiamo dunque dire che la tecnica, in complementare concorrenza con la teologia (→ Dio), “promette né più né meno che la redenzione dalla finitudine umana” (Rossi 1994, p.

480). D'altronde Dick conosceva la famosa asserzione di Arthur C. Clarke che "una tecnologia sufficientemente sviluppata finisce per sembrare una forma di magia" e gli era così piaciuta che l'aveva citata in diverse opere (per esempio in → *VALIS*, cap. 7): un modo come un altro per dichiarare una limitata comprensione della tecnica sul piano concreto, una fiducia più o meno elevata nella sua funzione sociale, e una cauta e prudente presa di distanza da essa.

## **tempo**

Nel libro di Mircea Eliade *Mito e realtà*, un capitolo è intitolato "Il tempo può essere dominato". È lo scopo principale del rituale mitico e del sacramento dominare il tempo. Horselover Fat si ritrovò a pensare in una lingua usata duemila anni fa, la lingua in cui scriveva san Paolo. *Qui il tempo si tramuta in spazio*. Fat mi raccontò un altro particolare del suo incontro con Dio: d'improvviso il paesaggio della California, Stati Uniti, 1974, svanì e comparve il panorama di Roma nel primo secolo a.D. Per un poco percepì una sovrapposizione, come succede nei film, o in fotografia. Perché? Come? Dio spiegò molte cose a Fat, ma non gli spiegò mai questo, a parte per una enigmatica annotazione, che porta il numero 3 nel suo diario: "Lui fa sì che le cose sembrino differenti, per simulare il trascorrere del tempo". Chi è "lui"? Dobbiamo dedurne che il tempo in effetti non sia passato? Ed è mai passato? È mai esistito un tempo vero, e quanto a questo un vero mondo? Oppure abbiamo un tempo contraffatto e un mondo contraffatto, come una specie di bolla che si gonfia e sembra differente, ma in realtà è statica? (→ *VALIS*, cap. 3)

*VALIS*, come tutta l'*Exegesis*, pullula di riferimenti e considerazioni sul tempo. La spiegazione standard del → "2-3-74" che, in mezzo a tante ipotesi e varianti, Dick ha adottato, prevede come punto fermo che sino al 1974 (anno della caduta di Nixon) la → storia si sia fermata al 70 d.C., o a qualche data finitima, e che lo scorrere del tempo sia stato dunque, per millenovecento anni o giù di lì, illusorio quanto il mondo in cui l'umanità ha creduto di vivere (→ realtà/illusione). Da quando è stato "risvegliato" o ha "ricordato" (→ amnesia/anamnesi), a Dick il tempo appare come uno degli strumenti di falsificazione della realtà, un elemento del *dokos*, del velo di Maya che ci rende ciechi. Questo è il senso del riferimento a Eliade, del "dominio sul tempo", nel passaggio di *VALIS* sopra citato. "Qui il tempo si tramuta in spazio" è un'affermazione che Phil ha trovato nel *Parsifal* di Wagner, e che cita più volte nel romanzo: affermazione che evidentemente gli sembra una via per sfuggire alla ti-

rannia del tempo. Una via che d'altra parte non avrebbe dovuto considerare così nuova. Egli stesso l'aveva già sperimentata vent'anni prima in → *Tempo fuor di sesto*. In questo romanzo infatti, come è stato osservato, "il tempo vi assume una forma spaziale: non è più sperimentato direttamente o rievocato, ma viene piuttosto 'ricostruito' nella forma di un paesaggio familiare, fatto di luoghi e relazioni interpersonali noti e rassicuranti, che però tutto a un tratto cominciano a rivelare piccole incongruenze, sfasamenti, misteri" (Guidotti 2003, p. 262).

Ma dal "2-3-74" Dick ha cominciato ad analizzare le sue ossessioni in modo molto più ravvicinato. Se *Tempo fuor di sesto* risente ancora troppo di esigenze e impostazioni "realistiche", in → *Ubik* il gioco con il tempo viene condotto in modo più spregiudicato e radicale. È a una riflessione su questo romanzo, perciò, che Phil dedica una delle prime note dell'*Exegesis*, scritta proprio nel 1974:

In *Ubik* la forza anterograda del tempo (o il tempo-forza espresso come campo di energia) è cessata. Tutti i cambiamenti derivano da questo fatto. Regresso delle forme. Si rivela il substrato. Il raffreddamento (entropia) può instaurarsi indisturbato. L'equilibrio è influenzato dalla scomparsa del campo di forze anterogrado del tempo. Ciò che emerge, per così dire, sono le nude ossa del mondo. [...] Adesso che la pressione del tempo su tutte le cose è stata abolita, emergono molti elementi soggiacenti ai nostri fenomeni.

Se il tempo si ferma, è questo che prende il suo posto, questi cambiamenti. [...]

Il *Logos* non è una forma di energia retrograda, ma lo Spirito santo, il *Parakletos*, lo è. Se il *Logos* è fuori del tempo, e dà la sua impronta dal di fuori, lo Spirito santo sta all'estremità opposta del tempo, al suo termine, verso cui si muove il flusso di campo (verso cui il tempo fluisce). Esso riceve il tempo: ne è, per così dire, il terminale negativo.

(→ *In pursuit of Valis*, cap. 2)

Se abbiamo citato così a lungo è per renderci conto meglio, tutti, che con tutta la buona volontà non possiamo considerare Philip Dick un filosofo. In certi casi, come questo, le sue motivazioni sono trasparenti e sin troppo disarmanti. Quando scrisse *Ubik*, nel 1966, ovviamente non sapeva perché lo scriveva, però forse già allora si sentiva minacciato dal tempo, o dal cambiamento, che del tempo è l'effetto più evidente. Nel 1974, dopo la sua esperienza "divina", capisce meglio le proprie ossessioni e comincia a razionalizzare. Sente che *Ubik* è un testo chiave per l'elaborazione del proprio rapporto con il tempo e cerca di compren-

derlo nei termini di un viaggio alla radice della realtà: sospendere il tempo vuol dire poter arrivare all'essenza del reale, alle "nude ossa del mondo". Ma, mentre riflette, capisce che anche il viaggio alle nude ossa del mondo richiede tempo per essere compiuto. E quindi, ragionando con i termini che cominciano a essergli più familiari in questo periodo (→ religione), reintroduce il tempo sotto forma di Spirito santo, e cerca di costruire una traballante struttura concettuale in cui il Logos gestisce la sincronia e lo Spirito santo si occupa della diacronia.

Il tentativo fatto due anni più tardi, nel 1976, è meno semplicistico ma non molto più concludente. In *Uomo, androide e macchina* Dick non tenta più di liberarsi radicalmente del tempo, ma di padroneggiarlo vendendolo da due punti di vista diversi. Ovviamente, da vorace lettore qual è, sa bene che la concezione lineare del tempo propria della cultura occidentale è un compromesso tra il finalismo escatologico dell'ebraismo e la concezione circolare tipica dei greci e delle altre culture mediterranee. Cerca quindi di reintrodurre questa dimensione distinguendo un tempo individuale e un tempo dell'universo, ortogonali, perpendicolari tra loro:

Ci sono due tipi di tempo: quello che fonda la nostra esperienza o percezione o costruzione della matrice ontologica – estensione legata allo spazio, sua inseparabile estensione in un'altra sfera – che è reale; ma il flusso temporale esterno dell'universo si muove in una direzione diversa. Sono entrambi reali, ma della nostra esperienza del tempo – che si pone ortogonalmente rispetto alla reale direzione del suo flusso – ricaviamo un'idea completamente errata della sequenza degli eventi, della causalità, di che cosa è passato e che cosa futuro, di dov'è diretto l'universo. [...]

Il tempo in sé non muove dal nostro passato al nostro futuro. Il suo asse perpendicolare lo conduce lungo una traiettoria circolare che noi abbiamo percorso più volte nel freddo e interminabile inverno della nostra specie che è già durato circa duemila anni del nostro tempo lineare. Evidentemente, il tempo ortogonale, o tempo vero, scorre un po' come il tempo ciclico primitivo, in cui ogni nuovo anno era lo stesso anno, ogni raccolto lo stesso raccolto, ogni primavera la stessa primavera.

(Dick 1976, pp. 255, 256)

Nel tentativo di spiegare meglio come tempo lineare e tempo circolare si raccordino, dopo aver citato Dante, Scotto Eriugena e san Paolo, Dick formula la metafora dei "solchi di un Lp, che contengono la musica già suonata e non scompaiono dopo che la puntina li ha percorsi" (ivi, p. 256) ed evoca la figura della spirale. L'ortogonalità dei due tempi, però,



come ha fatto notare un giovane studioso, richiederebbe piuttosto un modello geometrico tridimensionale, e la figura che ne risulterebbe sarebbe perciò più precisamente un'elica cilindrica (Bollini 1998, pp. 220-222). Questo modello temporale serve a Dick per vari scopi: in primo luogo per giustificare la tesi che la storia sia stata ferma al 70 d.C., tesi che non viene esposta nel saggio ma che Dick stava già elaborando, nello stesso anno, in *Valisystem A* (pubblicato postumo come → *Radio libera Albemuth*), come si capisce anche dall'accenno nel brano citato ai “duemila anni del nostro tempo lineare”.

Non si deve chiedere a un'elaborazione come questa un rigore concettuale che non potrebbe avere. Anche i riferimenti alla concezione del tempo di Bergson che vi sono contenuti sono imprecisi (Chiappetti 2000, p. 76). Il punto importante è che essa serve a Dick per riaffermare un'istanza di liberazione, di redenzione dell'uomo, di riscatto da una realtà giudicata avvilente e illusoria. Questo è il modo in cui la tematica del tempo entra in modo significativo nell'opera di Dick, non certo i più tradizionali “viaggi nel tempo” tipici della → fantascienza a cui talvolta anch'egli fa ricorso (→ *Il dottor Futuro*, → *Illusione di potere*, → *Il sognatore d'armi*). Per quanto improbabili e zoppicanti siano i modelli adottati, il tempo rallentato di Manfred in → *Noi marziani*, le regressioni temporali di *Ubik* e per certi versi anche il paradossale rovesciamento del processo biologico di → *In senso inverso* rappresentano la maturazione di un tema che non può non rimandare alla prospettiva della morte (→ vita/morte).

## **trame e personaggi**

In una lettera a Ron Goulart scritta nella primavera o estate del 1964 (quindi a ridosso del grande sforzo creativo della prima metà degli anni Sessanta), Dick presenta uno schema abbastanza dettagliato per la costruzione dei suoi romanzi. Lawrence Sutin nella sua biografia la riassume citandone larghi passi (Sutin 1990, pp. 161-164) e noi lo seguiremo, ovviamente in maniera succinta.

La ricetta di Dick prevede tre personaggi principali, tre livelli e due temi. I tre personaggi devono essere presentati nei primi tre capitoli, uno per capitolo, e sono (per usare la terminologia di Dick): un “subumano” o “contribuente medio” (Mister G; in genere ha un cognome monosillabo); una “persona normale” o “Io” (Mister S; cognome polisillabo); un “super-umano” o “Atlante” (Mister U) responsabile dei destini del mondo. Ognuno di essi introduce un “livello” della storia. Mister G serve quasi esclusivamente per presentare un quadro del mondo

com'è (e infatti scompare progressivamente nel corso del romanzo per ricomparire solo alla fine), ci dà un sacco di informazioni su come funziona il mondo del romanzo, sulla struttura sociale e, potremmo dire, sulle dinamiche macrosociali. Mister S, all'inizio, è portatore di una dimensione privata, ha dei "problemi coniugali o sessuali", problemi comunque non legati all'organizzazione per cui lavora e che però "coinvolgono qualcun altro". Con Mister U torniamo invece a occuparci del mondo in generale, non dal punto di vista di Mister G, cioè di ciò che la gente vede, ma dei problemi che comporta la gestione del mondo o della società. Mister U può essere buono o cattivo ma ha comunque la responsabilità del → potere, e ciò gli provoca enormi difficoltà. L'incontro tra Mister S e Mister U provoca l'intrecciarsi dei due temi portanti del romanzo, cioè dei problemi personali del primo con i problemi generali (sociali, strategici, mondiali, cosmici) del secondo. "L'intero versante drammatico del libro poggia sull'impatto tra Mister S e Mister U" e si basa sulla conclusione, scoperta progressivamente, che "i problemi personali di Mister S rappresentano la soluzione di quelli mondiali di Mister U" (qualunque sia il rapporto che li lega: di collaborazione, di ostilità o altalenante tra i due).

Ci fermiamo qui. Anche i frequentatori dei corsi di scrittura creativa (su cui sospendiamo il giudizio per carità di patria) sanno che non ci sono ricette o schemi per scrivere alcunché: se qualcuno applica quelli che ci sono, scrive delle schifezze. Per nostra fortuna, lo schema di Dick non si può applicare in senso stretto a nessuno dei suoi romanzi (come nota lo stesso Sutin). Spesso i personaggi significativi sono più di tre, spesso non ci sono un Mister G o un Mister S per così dire "puri" ma dei personaggi che sono combinazioni tra i due tipi, e così via. Se abbiamo riportato questo schema è perché, dietro l'artificiosità della struttura, emergono due o tre caratteristiche generali della costruzione narrativa a cui Dick si dimostra particolarmente affezionato, e che vale la pena mettere in luce:

- la presenza esplicita (quindi come componente narrativa, non con la mera funzione di sfondo o di presupposto) della società, ovvero una dimensione collettiva e non solo individuale dell'essere umano (→ società/individuo);
- la differenza di funzione, di trattamento narrativo, di destino, tra i personaggi che esercitano il potere e quelli che non lo esercitano (il che, per Dick, spesso fa le veci della differenza di classe; → capitale/lavoro);

- la convinzione che ci sia un intreccio profondo dell'individuale con il sociale, e che non solo il secondo influisca sul primo ma anche viceversa, non solo quando l'individuo è un superuomo vanvogliano (→ fantascienza) ma anche quando è una persona del tutto normale.

È una lettura che privilegia eccessivamente la dimensione di “critica sociale” delle opere di Dick? Può darsi. E magari sarà sbagliato, come sostiene Carlo Formenti, “racchiudere l'immagine di Dick [in una] cornice critica neofrancofortese”, valorizzandone “prevalentemente il potenziale di critica precorritrice e radicale della cultura e della società postmoderne” (Formenti 2001). È innegabile che la lettura marxista o neomarxista delle sue opere degli anni Sessanta da parte di Fitting, Suvin, Jameson sia stata messa in crisi dalle ultime opere del periodo religioso (tanto che alcuni di essi, sdegnosamente, hanno liquidato queste ultime come paccottiglia pseudomistica; → Dio; religione). Ma sarebbe sbagliato basarsi sulla trilogia di → VALIS per compiere, in senso contrario, la stessa operazione che hanno fatto i marxisti accademici, cioè liquidare le opere degli anni Sessanta o considerarle solo come anticipazioni di quelle più tarde. Anche dal punto di vista strutturale e stilistico (→ stile), esse conservano tutto il loro interesse.

La cosiddetta “struttura corale” dei romanzi fantascienza di Dick (che in effetti scompare forse già da → *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*) va considerata qualcosa di più che un espediente narrativo. Il fatto che quasi mai gli eventi siano visti con gli occhi di un unico protagonista ma la trama si sviluppi attraverso i differenti punti di vista di parecchi personaggi può senz'altro essere fatto risalire all'influenza di una tradizione della narrativa modernista (→ genealogie), da Joyce a Thornton Wilder (*Il ponte di San Luis Rey*) a John Dos Passos (*Il 42° parallelo*). Ma l'adozione di questo modello, ci pare, corrisponde più specificamente a un'esigenza profonda di Dick, che non poteva concepire la società se non come interazione e gioco reciproco di molte storie ed eventi individuali. Nei romanzi mainstream la società, essendo un dato di fatto, poteva restare sullo sfondo e non aveva bisogno di essere rappresentata da una pluralità di personaggi: la macchina narrativa poteva quindi basarsi su un modello quaternario – due coppie – come in → *In questo piccolo mondo* e in → *L'uomo dai denti tutti uguali*; o su uno ternario (una coppia e un “battitore libero”), come quello di → *In terra ostile*; o ancora (più raramente) su un modello più tradizionale, con una protagonista, come in → *Mary e il gigante*.

Nei romanzi di fantascienza, invece, l'esigenza di rappresentare in

modo preciso una società che non era esattamente quella del mondo zero del lettore portava l'autore quasi naturalmente a usare il "modello corale", che si è dimostrato molto adatto, fra l'altro, ad aderire a una struttura concettuale sottostante quasi sempre molto complessa (struttura che vari critici hanno potuto leggere proprio formalizzando i rapporti tra personaggi e trama, in una linea che va da Jameson 1975 a Rossi 2002a passando per tante delle prefazioni italiane di Pagetti). Come funziona la gestione della trama in relazione a questa struttura corale? Ovviamente funziona a corrente alternata. Quando in quindici anni (fra il 1953 e il 1968) si scrivono ventinove romanzi di fantascienza (senza contare quelli mainstream) è inevitabile che parecchi di essi abbiano una trama che scricchiola, colpi di scena che non funzionano, incongruenze e ingenuità. Ma è comunque significativo che, quasi sempre, i migliori fra essi anche dal punto di vista dell'equilibrio e della fluidità narrativa siano proprio quelli che più di altri fanno uso di una struttura corale complessa, da → *I simulacri* (che da questo punto di vista detiene certamente il primato) a → *L'uomo nell'alto castello*, da → *Noi marziani* a → *Cronache del dopobomba*.

Per quanto riguarda i personaggi, bisogna tenere presente che il Dick giovane si trovava esposto a due influenze di segno quasi opposto: quella della tradizione letteraria "alta", che imponeva la costruzione di personaggi dotati di una certa ricchezza e articolazione psicologica, e quella della narrativa di genere, in cui contavano meno le motivazioni interne ai personaggi e più la loro funzione nella struttura delle azioni e degli eventi. Dick si barcamenò tra le due esigenze ma, forse perché per la costruzione dei suoi personaggi si ispirò sempre a persone della vita reale (per esempio le sue mogli o le → donne che amò) o perché nutriva spontaneamente dell'"empatia" per le figure letterarie che creava, molti dei suoi personaggi hanno una complessità e uno spessore che troviamo raramente nella narrativa di fantascienza. Questo vale soprattutto per i personaggi femminili, alle cui motivazioni e ai cui comportamenti è quasi sempre riservata una particolare attenzione. Questo accade meno frequentemente per quelli maschili: e tuttavia, quando Dick dedica a uno di loro uno sguardo particolarmente penetrante, il risultato è eccezionale. I casi più riusciti sono Tagomi di *L'uomo nell'alto castello* (ma in questo romanzo tutti i personaggi sono delineati con attenzione e sensibilità), Felix Buckman di *Scorrete lacrime* e i due alter ego dello scrittore in → *Radio libera Albemuth* e in → *VALIS*. Soprattutto in quest'ultimo romanzo, Horselover Fat genera nel lettore un'irresistibile corrente di simpatia e partecipazione: qui Dick ha prestato alla parte più cupa, tor-

mentata e – diciamolo pure – patologica di se stesso quella carica di attrazione che nella vita reale era tipica del Dick più giocoso e “sociale”. Ma, si sa, quando nella vita le componenti di una personalità si separano troppo l’una dall’altra, questa è una patologia (→ follia); nell’arte la stessa operazione ha un segno diverso, è una terapia per chi scrive e un godimento per chi legge.

## **universi paralleli → realtà/illusione; tempo**

### **vita/morte**

*And death shall have no dominion.*  
Dylan Thomas

L’altro grande avversario di Philip Dick, oltre al → tempo e all’entropia (→ kipple), fu la morte. Bella forza, direte. La morte è l’avversario per eccellenza di tutti e di ciascuno. È vero, ma ci sono scrittori (e in genere persone) che hanno con la morte un rapporto particolare, più stretto, che va oltre l’ovvio destino di tutti. Uno di questi fu Elias Canetti, che considerava la morte lo scandalo per eccellenza. Per Dick la questione era diversa. Tentò di suicidarsi due volte, quindi forse – almeno in certe circostanze – non temeva la propria morte (anche se in entrambi i casi si garantì sempre una via d’uscita). Ma temeva la morte degli amici e si infuriava se questi non facevano di tutto per evitarla, o se non volevano lasciarsi aiutare. → *VALIS* si apre e si chiude con la morte: quella di Gloria e quella di Sophia, e nel corso del libro muore anche Sherri – quindi due amiche di Phil e un’incarnazione infantile della divinità. Anche in → *La trasmigrazione di Timothy Archer* muoiono in tre, e una delle ragioni che fanno di Angel Archer un personaggio così interessante è proprio questo suo rapporto con la morte: la morte delle persone a cui voleva bene, il marito, il suocero, la donna del suocero. La morte, dice Ruth a Jason in → *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, “è la grande solitudine” (cap. 11): una cosa che Phil non poteva sopportare. In *VALIS* c’è una lunga citazione da Schopenhauer che termina così: “Quindi a ogni momento possiamo gioiosamente gridare: ‘Malgrado il tempo, la morte e la decomposizione, siamo ancora insieme!’” (cap. 8). Phil non deve aver resistito: tutti e tre i suoi nemici citati insieme! “Malgrado ciò che noi vediamo, la vita in qualche maniera *non* deve trasformarsi in morte” dice Phil (il personaggio).

L’origine di una simile “resistenza” alla morte è evidente. Il lutto per la scomparsa della gemella Jane, rielaborato in varie forme, ha influen-

zato tutta la sua opera. Questo evento sembra aver generato, in Dick, un'angoscia generalizzata per la morte, una resistenza appunto a dare un significato a questo evento centrale nella vita umana. Tutte le morti, in Dick, sembrano a prima vista insensate. Questa potrebbe essere la ragione di tutte quelle figure ibride, quelle condizioni intermedie tra vita e morte, quelle zone o quei processi in cui vita e morte convivono, che ritroviamo con una certa frequenza nei suoi romanzi.

Prendiamo il caso che appare più chiaro, → *In senso inverso*. Qui c'è un'inversione del flusso temporale, la Fase Hobart, che riporta in vita i morti. La direzione naturale dalla nascita alla morte è rovesciata e la vita per i redivivi comincia da vecchi e finisce da embrioni. È evidente il riferimento alla tematica cristiana della resurrezione della carne – solo che essa non avviene dopo il Giudizio universale, ma nel tempo della storia. Si tratta quindi di una vittoria sulla morte, limitata – non è certo l'immortalità – ma non per questo meno significativa. Mackey, riportando alcune osservazioni di Dick sulla struttura della *Divina Commedia* in cui egli afferma che nel Purgatorio “il tempo scorre all'indietro”, commenta: “A posteriori potremmo dire che *In senso inverso*, con la sua metafora dell'inversione del tempo, è purgatoriale. Nonostante che due dei tre protagonisti vengano uccisi, è un libro pieno di speranza. Alla fine Sebastian fa la scelta giusta, e i vincoli impersonali del fato, il karma, rappresentati dalla Chiesa (il culto Udi) e dallo Stato (la Biblioteca) cominciano ad allentarsi” (Mackey 1988, p. 86).

Anche il “cold-pac”, l'animazione sospesa dei semivivi in → *Ubik*, è una misura, se non per vincere la morte, per contrastare la sua vittoria definitiva. Anche i semivivi, prima o poi, sono condannati a spegnersi, ma intanto allargano il campo della “realtà” ad altre zone, ad altri mondi al di fuori dell'esistenza quotidiana del lettore. Peter Fitting, dopo aver avvicinato i semivivi agli spettri e agli spiriti dei racconti fantastici reinterpretati in chiave fantascientifica, sostiene che essi creano perciò nel lettore aspettative che vanno nel senso tanto della teleologia quanto della rivelazione divina; conclude però che “queste aspettative del lettore alla fine vengono frustrate, e la metafisica viene rifiutata” (Fitting 1975, p. 205): *Ubik* rappresenta infatti per lui “una critica delle modalità di percezione a priori che informano il pensiero scientifico e che spesso la scienza sostiene essere principi empirici obiettivi” (ivi, p. 207). Se Dick poteva essere d'accordo con quest'ultima asserzione, non poteva certo esserlo con la prima, almeno dopo il 1974. E infatti in *Uomo, androide e macchina* assegna a *Ubik* la funzione di una metafora molto più generale:

Io credo che noi siamo come i personaggi del mio romanzo *Ubik*: siamo in una condizione di semivita. Non siamo morti, ma neppure vivi, bensì tenuti in una cella frigorifera, in attesa di essere scongelati. Servendosi della forse abusata metafora del susseguirsi delle stagioni, quello di cui parlo è l'inverno, l'inverno della nostra specie, l'inverno dei semivivi di *Ubik*. Ghiaccio e neve li ricoprono, così come ricoprono il nostro mondo con strati di concrezioni che noi chiamiamo *dokos*, o Maya.  
(Dick 1976, p. 257)

Eccoci quindi riportati al tema della → realtà/illusione e alla nostra condizione di esseri ibernati (e ingannati) finché qualcuno (nel romanzo Runciter, nella nostra esperienza il Salvatore; → Dio; religione) non ci risveglia (il tema compare anche in → *Svegliatevi, dormienti*).

In una condizione analoga a quella dei semivivi di *Ubik*, ma con qualche piccolo grado di libertà in più, si trova Bill, l'*homunculus* di → *Cronache del dopobomba* dotato di → poteri psi che vive come una presenza segreta nel corpo della sorellina Edie. Nella sua analisi del romanzo, Jameson assegna a Bill una funzione importante ma forse inattesa. “Sono tentato di descrivere l'*homunculus* Bill nei termini del ben noto asse [o canale, *ndr*] che nella teoria dell'informazione collega l'emittente al ricevente. Certo, anche Bill manda messaggi, ma in relazione al regno dei morti la sua funzione principale è quella di riceverli, è quella dell'ascoltatore assente in conversazioni immaginarie, quella fessura aperta che è la funzione dell'interlocutore in ogni discorso, anche quelli fatti in assoluta solitudine.” (Jameson 1975, p. 194) Non svolgono una funzione di questo tipo un po' tutte le figure liminali, intermedie, ibride tra la vita e la morte che abbiamo considerato sinora? Perché assegnare a figure come queste, di frontiera, una funzione comunicativa così centrale?

Per capirlo dobbiamo forse esaminare ancora un luogo di transizione tra vita e morte che Dick trovò negli scritti dello psichiatra svizzero Ludwig Binswanger e utilizzò in diversi romanzi degli anni Sessanta: il mondo della tomba. Binswanger è una delle fonti di Dick sulla questione della schizofrenia (→ follia 1) e il “mondo della tomba” è appunto una delle sue descrizioni del mondo chiuso dello schizofrenico. In questo senso viene usato, per esempio, in → *Noi marziani*. In → *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, invece, esso viene collegato al mercerismo (→ religione): è un mondo pieno di cadaveri consunti in cui Mercer è stato precipitato in gioventù dagli uccisori dopo avergli vietato di praticare la resurrezione sugli animali (cap. 2), e dove continua a precipitare dopo aver raggiunto la cima dell'erta che continua a percorrere. Nel mondo della tomba il tempo scorre così lento che è impercettibile,

ma scorre al contrario; dopo un periodo lunghissimo i cadaveri tornano in vita, e Mercer può uscirne. Katherine Hayles suggerisce che il mondo della tomba sia una rappresentazione dello stato della schizofrenia paranoica e sia quindi collegato all'→ androide schizoide. “La desolazione, la disperazione, la sensazione che il tempo si sia fermato e che non ci sia nient'altro da fare che aspettare, la morte interna proiettata su un paesaggio esterno – questi sono gli indicatori del disagio mentale estremo come li descrive Dick. [...] Mentre le azioni dell'androide sono sempre prevedibili, per lo schizofrenico paranoico sono le azioni del mondo a essere prevedibili. [...] Ma nel mondo della tomba questa distinzione si fa sfumata, perché nel suo ambiguo paesaggio interno ed esterno si fondono.” (Hayles 1999, pp. 176-177)

Ecco che la centralità delle figure di transizione tra vita e morte si collega alla centralità dell'androide e dello schizoide. Dove la realtà della stessa vita, come dice Baudrillard, “deriva solo dalla disgiunzione della vita e della morte”, ogni tentativo di modificare, “riformare”, ridefinire la realtà (e Dick era certamente impegnato in un progetto del genere) non può che passare per uno scambio simbolico “che metta fine a questo codice della disgiunzione e ai suoi termini separati”. Il simbolico “è l'utopia che mette fine alle topiche dell'anima e del corpo, dell'uomo e della natura, del reale e del non-reale, della nascita e della morte” (Baudrillard 1976, p. 146). Dietro le terminologie gnostiche e le intenzioni coscienti di Dick, al di là e oltre il suo eclettismo e il suo platonismo *fané*, la sua insistenza sugli ibridi e le figure di confine lo connette alla grande ristrutturazione di fine secolo del simbolico, alla ricerca delle condizioni di una nuova soggettività, spesso in contrasto con la formulazione letterale delle sue convinzioni.

## **Voigt-Kampf, test → androidi; tecnica**

### **“2-3-74”**

È il termine con cui Dick indica gli eventi, le visioni e i sogni iniziati tra il febbraio e il marzo 1974 e ai quali attribuì enorme importanza, ritenendoli il segno che “qualcosa di vivente”, spesso identificato con Dio, stesse cercando di comunicare con lui. *Vedi supra* “Philip Kindred Dick. I giorni e le opere”, pp. 76-78; → *In Pursuit of Valis; The Dark-Haired Girl*.





Illustration by  
E. R. KINSTLER

*Eric didn't know what  
he was starting when  
he brought the small  
package from Ganymede*

## A Present for PAT

By  
PHILIP K. DICK

**W**HAT is it?" Patricia Blake demanded eagerly.

"What's what?" Eric Blake murmured.

"What did you bring? I *know* you brought me something!" Her bosom rose and fell excitedly under her mesh blouse. "You brought me a present. I can tell!"

"Honey, I went to Ganymede for Ter-ran Metals, not to find you curios. Now let me unpack my things. Bradshaw says

# Romanzi

## Philip K. Dick

**Abramo Lincoln, androide → L'androide Abramo Lincoln**

**Blade Runner → Ma gli androidi sognano pecore elettriche?**

### **Confessioni di un artista di merda**

**Titolo originale:** *Confessions of a Crap Artist* (1975).

Tra i vari romanzi mainstream di Dick, *Confessioni di un artista di merda* è quello che ha dato forse i risultati migliori. Scritto nell'estate del 1959, rischiò in effetti di essere comprato dalle edizioni Knopf che però pretendevano una revisione, prontamente negata dall'autore; attese perciò quindici anni prima di essere pubblicato da una piccola casa editrice. La storia è abbastanza semplice, e ruota attorno ad alcuni personaggi: lo svitato e umanissimo Jack Isidore (come Isidoro di Siviglia, enciclopedista medievale, ma anche come uno dei protagonisti di *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*), risolcatore di pneumatici (come Nick Appleton in *I nostri amici di Frolix 8*), che è l'"artista di merda" del titolo, non solo per la sua professione, ma per il suo amore (e la sua credulità) nei confronti di fantascienza e parascienze d'ogni genere; sua sorella Fay, una delle tipiche *belles dames sans merci* dickiane (modellata sulla compagna di allora dello scrittore, Anne Rubenstein, a cui spetta l'onore di aver ispirato le peggiori protagoniste), è una classica donna castratrice, insensibile, possessiva, indifferente a tutto e interessata solo all'esaudimento dei suoi desideri; e infine il marito di lei, Charley Hume, un uomo rozzo e ignorante, ma tutto sommato buono, che ha speso la propria vita per costruire alla moglie la casa dei suoi sogni e che vive oramai in un limbo fatto della sua fabbrica, dei suoi animali e del tentativo di tenere lontana la moglie. Dopo che Charley è stato colto da un infarto mentre giocava a badminton con Fay, ed è finito in ospedale, Fay si innamora, o meglio, decide di prendersi Nat, che con la novella sposa si è appena trasferito nella contea di Marin. La situazione comincia a precipitare: il giovane Nat si reca a trovare Charley in ospedale, e questi gli dichiara che appena uscirà tornerà a casa e ucciderà la moglie. E di fatto appena dimesso si compra una pistola, uccide tutti i suoi animali preferiti e tenta di uccidere anche Fay, ma, non riuscendosi, si suicida. Fay risulta così vincitrice su tutta la linea: Charley è morto, Isidore è stato cacciato di casa, Nat è diventato la sua preda. Il punto centrale del romanzo, però, è quello relativo al "culto" degli Ufo in cui il malcapitato

Isidore finisce per cadere. Negli States i “cultisti” sono innumerevoli e autoreferenziali, al punto che il pullulare di gruppi e gruppuscoli ha dato lavoro a psicologi e investigatori almeno dagli anni Cinquanta in poi. Lo stesso Dick ebbe a che fare con uno di essi, quando si trasferì da Berkeley a Point Reyes Station con la seconda moglie Kleo, ma nonostante la presenza della bellissima leader del gruppo si defilò abbastanza rapidamente: il gruppo sosteneva che il 22 aprile del 1959 il mondo sarebbe finito, risparmiando solo il luogo dove esso si riuniva, che si sarebbe trasformato in un disco volante. Non si sa se Dick conoscesse il caso descritto nel classico *When Prophecy Falls* (1964) di Leon Festinger, che presenta forti somiglianze con quanto narrato in questo romanzo: nel 1953 i cultisti di un gruppo del Wisconsin, seguendo l’invito del proprio guru contattato telepaticamente dagli alieni, vendettero i propri beni, regalarono il ricavato, e rimasero ad attendere la fine del mondo in cima a un monte, dove un disco volante avrebbe dovuto venire a salvarli. Non accadde nulla, e il guru affermò che gli alieni avevano voluto metterli alla prova. Anche Isidore prende contatto con un gruppo di questo tipo, suggerisce involontariamente che il 23 aprile avverrà la fine del mondo se ne autoconvince e, dopo aver litigato con la sorella, le vende la propria quota della casa (lasciatela in eredità da Charley), acquista cavallo, pecore, cane e anatre come quelle del cognato morto, e, più che la fine del mondo, attende la sua resurrezione. Ma il fatto che non avvenga nulla gli dà la consapevolezza di essere ingenuo e anche un po’ svitato, e di aver vissuto tutta la vita nella spazzatura rovistando fra alieni, fantascienza e dischi volanti. La sua vita giunge a una svolta: decide così di servirsi dei mille dollari ereditati da Charley con il vincolo di fare una cura psichiatrica. Il finale contiene il senso di riaffermazione e di acquisita consapevolezza che sarà il “marchio di fabbrica” di quasi tutte le migliori opere dickiane. (C.A.)

**Temi:** arte; artiglianato; donne; follia; matrimonio; psichiatria; realtà/illusione; vita/morte.

## **Cronache del dopobomba**

**Titolo originale:** *Dr. Bloodmoney, or We Got Along After the Bomb* (1965).

**Ispirato a:** secondo Andrew M. Butler, a un romanzo mainstream andato perduto.

Il romanzo inizia in un mondo futuro (la data è il 1981) ma non molto diverso da quello in cui scriveva Dick, la principale differenza essendo un esperimento nucleare fallito, progettato dal fisico Bruno Bluthgeld, che ha causato la nascita di numerosi bambini deformi. Inoltre, una missione spaziale americana è in procinto di partire per Marte, dove l’astronauta Walt Dangerfield (un curioso personaggio a metà tra l’uomo di spettacolo e l’intellettuale blasé) e la sua famiglia si insedieranno in una base permanente.

Per il resto i primi tre capitoli descrivono la vita quotidiana, piuttosto simile a quella degli anni Sessanta, di un gruppo di persone qualsiasi nelle vie di Berkeley: tra essi spicca Hoppy Harrington, un focomelico privo di braccia e

gambe che si sposta su un piccolo veicolo appositamente progettato, ha eccezionali doti di riparatore radio e tv, e sostiene di poter vedere il futuro.

Ma tutto cambia bruscamente all'inizio del quarto capitolo. Di colpo, non senza un certo disorientamento, siamo trasportati nel futuro, e ritroviamo sette anni dopo i personaggi dei tre capitoli iniziali intenti a sopravvivere dopo l'apocalisse nucleare che ha devastato l'America. Alcuni di loro hanno trovato rifugio a Marin County, zona rurale dove si è costituita una sorta di comunità utopica che ha molto della comune controculturale. Nonostante la frammentazione, le piccole comunità superstiti non sono isolate, perché a tenerle in contatto provvede Walt Dangerfield, che orbita con la sua astronave attorno alla Terra, e funge da dee-jay spaziale. Ma Hoppy Harrington, che nella comunità di Marin County gode di grande prestigio per le sue doti di riparatore, tenta di eliminare Dangerfield e di sostituirlo, contando in parte sui propri poteri paranormali, in parte sui dispositivi che ha costruito. Contro di lui interviene alla fine Bill Keller, il gemello della bambina Edie che vive incistato nella sorellina, anch'egli provvisto di poteri psi.

Evidentemente a Dick la guerra atomica interessava solo come escamotage narrativo per presentare ai lettori una specie di utopia pastorale minacciata dal male, incarnato in Hoppy Harrington e nel suo patologico spirito di rivalse sui "normali". Eppure nel quinto capitolo del romanzo Dick ci descrive, con un singolare e improvviso flashback collettivo, la devastazione nucleare in presa diretta, come viene vissuta dai diversi personaggi. Questa peculiarità del romanzo, più la presentazione della comunità "pastorale" di Marin County, ha fatto sì che *Cronache* attirasse la curiosità di numerosi commentatori, e che sia stato studiato più di altri testi dell'autore californiano (sarà un caso se questa è una delle opere di Dick pubblicate per un certo periodo da Einaudi, casa editrice non sempre ben disposta verso la fantascienza?). Del resto, a detta di Suvin e altri commentatori, esso fa parte della ristretta schiera dei "classici" dickiani.

Sicuramente una parte del fascino del romanzo deriva dai personaggi: il commesso afroamericano Stuart McConchie, l'intellettuale anticonformista Walt Dangerfield, lo psicopatico Bruno Bluthgeld, l'ambizioso Hoppy Harrington, l'artista dilettante Bonnie Keller... La galleria umana che consente a Dick di ritrarre, con gli sfondi più inusitati (da Marte alla California postatomica), un'America assolutamente diversa dagli stereotipi della cultura di massa di quegli anni e anche dei nostri.

È del resto interessante notare quanto sia pervasiva in questo romanzo la presenza della radio, che Dick sosteneva di avere praticato (anche se non si è ancora riuscito ad appurare se come dee-jay o semplicemente come autore di testi pubblicitari), medium che senz'altro aveva una grande importanza nel suo mondo: in fondo la vicenda ruota attorno a chi riuscirà a controllare la stazione radio orbitale, se Dangerfield, intenzionato ad aiutare il prossimo e liberare le coscienze, oppure Hoppy, che vuole fare della voce radiofonica uno strumento

di manipolazione e potere. A ben vedere, in questo romanzo della metà anni Sessanta si adombrano già i temi di *Radio libera Albemuth* e di *VALIS*. (U.R.)

**Temi:** *California/Marte; fantascienza; follia; media; matrimonio; musica e musicisti; mutanti; postatomica, catastrofe; poteri psi; società/individuo.*

## **Deus Irae**

**Titolo originale:** *Deus Irae* (1976).

**Ispirato a:** il racconto *Il Grande C*, scritto nel 1952 e pubblicato nel 1953.

Philip Dick scrisse le prime cinquanta pagine di questo romanzo nel 1964, per poi interrompersi: non aveva ancora, dirà in seguito, le cognizioni teologiche necessarie. Solo quattro anni dopo, nell'incontro con il grande Roger Zelazny, trovò spinta e base dottrina per concluderlo. I due terminarono il lavoro, fra una stesura di un romanzo e l'altra, nel 1975. Questa frammentarietà e la collaborazione con Zelazny spiegano perché si tratti di un'opera evidentemente squilibrata, che alterna la prosa pesante e fredda di Dick a quella colta e raffinata di Zelazny, i dilemmi teologici del primo con le invenzioni del secondo. Nel mondo di domani una guerra nucleare ha distrutto la civiltà, generando mutanti di ogni tipo e individui come il protagonista, Tibor McMasters, un "inc" – un incompleto, nato senza braccia e gambe – che si sposta su un carrettino trainato da una mucca e usa estensioni meccaniche al posto delle braccia e pinze al posto delle mani. La guerra ha cambiato anche l'assetto religioso: oltre alla chiesa cristiana, oramai in minoranza, si è sviluppato il culto dei Servi dell'Ira, quelli che adorano il Dio dell'Ira, di cui Carlton Lufteufel (l'uomo che diede il via all'attacco nucleare) è la manifestazione terrena. Tibor è un raffinato artista, incaricato di dipingere un affresco per la chiesa dei Servi dell'Ira; ma poiché l'unica fotografia esistente di Lufteufel poco mostra e manca comunque dell'essenza del Dio, è costretto a un pellegrinaggio alla sua ricerca: pellegrinaggio picaresco quanto mai, con il seguito e l'accompagnamento non voluto di Pete Sands, un cristiano che ha l'incarico di non fargli scoprire il vero volto del Dio dell'Ira, e una serie di incontri da antologia, che vanno dal Grande C, il computer che filosofeggia ma, ormai impazzito, uccide gli esseri umani, agli uomini-lucertola, alle blatte parlanti, a una scassata autofab che anziché aggiustare la bicicletta di Pete la trasforma in saltarelli, per finire con un gigantesco verme che si definisce Ur-Verme, che Tibor uccide e il cui sangue, se toccato, conferisce la capacità di intendere il canto degli uccelli, in una moderna rivisitazione di Sigfrido, Fafnir e l'Anello dei Nibelunghi. Lufteufel (il cui nome in tedesco sta per "demonio dell'aria") vive in un bunker con Alice, una ragazza minorata, e va a caccia di topi mutati. Prenderà le spoglie di Schuld, il cacciatore, che con un antiquato elmetto francese Adrian se ne andrà in giro a salvare Pete e a convincerlo della necessità di uccidere Lufteufel, per essere poi ucciso da Tibor senza che egli ne conosca la vera identità, in un autosacrificio quasi redentivo. Infine, la beffa: Pete convince un vecchio ubriacone ad affermare di essere il vero Lufteufel, e fotografandolo e dipingendone il viso Tibor immortala così le spoglie

terrene del Dio dell'Ira. Anni dopo, una commissione speciale del culto validerà questo riconoscimento, giudicando quello il vero e solo volto del Dio. *Deus Irae* è un complesso ma non troppo riuscito gioco a incastri, in cui le abitudini digressive in senso teologico di Dick, e quelle citazioniste in senso letterario di Zelazny fanno da contorno a eventi che si perdono per un occhio non attento: basti pensare alla sindone del volto sanguinante di Lufteufel, che Alice conserva, o alla caravaggesca ritrattistica di Tibor, che ritrae un ubriacone come un dio. Da ricordare alcune immagini grandiose, come quella dei topi mutanti che si ritraggono di fronte a Lufteufel, o quella in cui il Deus Irae fornisce provvisoriamente a Tibor gambe e braccia per far sì che egli possa inginocchiarsi e adorarlo, e poi se le riprende. (C.A.)

**Temi:** *androidi; città; Dio; guerra; mutanti; postatomica, catastrofe; poteri psi; religione; scienza; storia.*

## **Divina invasione**

**Titolo originale:** *The Divine Invasion* (1981, titolo manoscritto: *VALIS Re-gained*).

**Ispirato a:** il racconto *Catene d'aria, ragnatela d'etere*.

Se nella trilogia *VALIS* è il romanzo indecidibile, che potrebbe essere realistico o fantastico a seconda del punto di vista che vogliamo adottare (quello di Fat o quello di Phil), *Divina invasione* è quello spudoratamente fantascientifico, nel quale Dick dà fondo a tutto il suo repertorio, una specie di fuoco d'artificio finale in cui al lettore non viene risparmiato nulla.

Nel primo romanzo della trilogia la ricerca di Dio è vana, o comunque non approda a un risultato definitivo. Forse anche perché, come ci insegna la gnosi, questo mondo non è opera di Dio ma del Demiurgo, un dio di serie B, se non il male stesso. Ma questa volta arrivano i nostri: quello che Dick mette in scena, non senza una sana dose di ironia, è il secondo avvento, il ritorno di Dio sulla terra, che si configura come invasione dallo spazio. È praticamente la coniugazione delle Sacre Scritture con il tema più caro alla fantascienza di serie B.

La vicenda s'apre sulla terra, con il primo giorno di scuola di un orfano, Emmanuel Asher, detto Manny, accompagnato dallo zio Elias Tate. Il bambino è stato concepito da Rybys Romney, una colona terrestre sul lontano pianeta CY30-CY30B, e non ha conosciuto né lei né il patrigno Herb Asher, perché i due sono stati coinvolti in un incidente che ha portato alla morte della prima e al coma profondo del secondo. Il bambino è stato quindi partorito da una madre clinicamente morta, e non ha mai potuto incontrare il suo patrigno; quest'ultimo rivive la vicenda del suo incontro con Rybys su CY30-CY30B, illudendosi di essere ancora vivo, anche se tutta una serie di particolari gli fanno sospettare che nella sua realtà qualcosa non funzioni (situazione assai prossima a quella di *Ubik*).

Quando Manny, a scuola, incontra Zina, una bambina che sa anche troppe cose su di lui, la realtà si comincia a rivelare: Manny è l'incarnazione di Dio, tornato sulla Terra dallo spazio per la battaglia finale con Belial, signore di questo

mondo, una delle varie incarnazioni di Lucifero. Gli Asher sono allora una versione fantascientifica della Sacra famiglia, con Herb nella parte di Giuseppe e Rybys come una Madonna malata terminale di cancro e dal carattere impossibile. Elias è in realtà il profeta Elia reincarnato, mandato da Dio a proteggere il nuovo Messia (e ce n'è bisogno, perché l'incidente che ha ucciso la madre è stato in realtà organizzato dai potenti della Terra che operano per conto di Belial). Zina è l'altra metà di Dio, quella che perse quando abbandonò la Terra; nelle parole dello stesso Dick, "la *shekinah*, la Presenza immanente che non ha mai abbandonato il mondo. Il lato femminile di Dio".

La trama si snoda tra colpi di scena, disquisizioni teologiche, scene grottesche (come quella in cui Herb convince un poliziotto di essere solo un'allucinazione), fino al momento in cui Zina e Manny si riconoscono reciprocamente, e la scissione è sanata; anche se il momento della resa dei conti con Belial è solo rimandato.

Il romanzo attinge non tanto alla tradizione cristiana, come il precedente *VALLIS* e il successivo *La trasmigrazione di Timothy Archer*, ma a quella della kabbalah ebraica, e ruota attorno al rapporto del testo letterario (il romanzo di Dick) con la Sacra scrittura (la Torah ebraica). Dalla kabbalah è presa l'idea della scissione originaria di Dio (che per il cabalista Isaac Luria era lo *zimzum*, o contrazione originaria), come quella dell'Avvocato (*yetzer ha-tov*) incaricato di difendere Herb (incarnato nella cantante Linda Fox, idolatrata dall'uomo, che lo libera da Belial); dalla Torah provengono alcuni personaggi (Elia, Manny/Yah, Belial ecc.). *Divina invasione* è un testo altamente metaletterario, ma il ricorso di Dick al patrimonio mistico-religioso ebraico e alle innumerevoli storie che ne fanno parte (citare frequentemente nel romanzo) non è fatto tanto a scopo di erudito citazionismo, quanto nel tentativo di giungere a cogliere il senso del male nel mondo, tema (e ossessione) ricorrente nell'opera di Dick. (U.R.)

**Temi:** *alieni; amnesia/anamnesi; Dio; fantascienza; matrimonio; media; musica e musicisti; realtà/illusione; religione; vita/morte.*

## **E Jones creò il mondo**

**Titolo originale:** *The World Jones Made* (1956).

Tipica opera di apprendistato di Dick, come le altre strettamente legata da un lato alle tematiche della fantascienza sociologica imperante negli anni Cinquanta, dall'altro ai temi d'attualità degli Stati Uniti sotto la presidenza Eisenhower.

Dopo una guerra nucleare che non è stata vinta né dall'Unione Sovietica né dagli Stati Uniti, il mondo si ritrova unito dal Gofed, un governo mondiale che predica il relativismo: tolleranza di tutte le idee e le fedi, e persecuzione di intolleranti e fanatici come quelli che hanno portato l'umanità alla rovina.

Questo mondo apparentemente ideale viene scombuscolato nel momento in cui emerge la figura di Floyd Jones, all'inizio niente più che un fenomeno da baraccone che predice il futuro in un luna park di mutanti, che però ben presto comincia a conquistare una notorietà allarmante.

Questo perché da un lato la gente è colpita dalla preveggenza di Jones, che riesce a vedere effettivamente cosa accadrà entro un anno, e prevede l'arrivo di misteriosi alieni amorfi che cominciano ad atterrare in varie località della Terra; dall'altro perché il fanatismo di Jones è un antidoto al relativismo imperante, che negando qualsiasi ideale non fondato su prove empiriche ha un effetto mortificante sulla cultura terrestre. In un momento in cui nessuno ha più una fede, Jones ne predica una molto semplice: i protoplasmici che stanno planando sulla Terra sono invasori alieni, e tutti gli uomini devono unirsi per sterminarli.

Ciò porta a un sovvertimento dell'ordine politico di cui fa le spese, tra gli altri, il protagonista del romanzo, Doug Cussick, giovane agente segreto del Gofed che vede spazzati via i suoi principi relativisti mentre Jones raggiunge il potere assoluto.

Nonostante le sue doti di preveggenza, Jones lascia che Cussick lo elimini. Questo perché il veggente ha scoperto (con l'avanzare della sua visione del futuro) che in effetti i protoplasmici alieni sono tutt'altro che pericolosi, per cui prima o poi egli verrà smascherato come ciarlatano; ma anche perché ha visto che il Sistema solare verrà isolato per rappresaglia dagli alieni, per cui l'umanità non ha nessuna possibilità di espandersi su altri mondi. Jones preferisce la morte all'umiliazione e alla rovina, e lasciandosi uccidere diviene un martire, il cui prestigio verrà sfruttato da uno spietato governo totalitario. A Cussick non resta che fuggire su Venere, dove sopravviverà con moglie e figlio sotto una cupola di vetro, in attesa di tempi migliori, in compagnia di esseri umani geneticamente modificati per adattarsi all'ambiente venusiano.

Il finale è più ottimista di quello che sembri, perché le ultime parole di Cussick lasciano capire che non è lontano un ritorno sulla Terra dei tre, a causa del collasso della dittatura dei seguaci di Jones. Dal punto di vista simbolico, va detto che in effetti Dick, molti anni più tardi, avrebbe raccontato il ritorno di una famiglia del tutto speciale dopo anni di esilio su un pianeta alieno: l'avrebbe fatto in *Divina invasione*, dove il rientro della famiglia di Herb Asher e Rybys Romney coincide con il secondo avvento del Redentore.

Il tema della tolleranza e dell'intolleranza s'intreccia in modo complesso con la questione dell'omologazione sociale. Sono tutti problemi scottanti nell'America Felix degli anni Cinquanta, dove la prosperità economica si raggiunge con la disponibilità a cedere a potenti pressioni uniformanti. La società statunitense della Guerra fredda, spaventata dalle minacce esterne, vuole l'omologazione degli americani al di là di fedi religiose, etnie e colore della pelle; non va dimenticato infatti che i primi colpi alla segregazione razziale vengono dati proprio dal repubblicano e conservatore Eisenhower, che manda l'esercito nei riotosi stati del Sud.

Si possono imporre i valori democratici con la forza? E si può avere una soluzione definitiva al problema di come strutturare una società giusta? Il monopolio di qualsiasi idea, anche la migliore, non è comunque una forma di coercizione? Questo romanzo, scritto nel 1956, pone domande tutt'altro che irrile-



vanti anche nella nostra epoca di guerra al terrorismo e di bombardamenti umanitari. (U.R.)

**Temi:** *alieni; fantascienza; matrimonio; postatomica, catastrofe; potere; poteri psi; società/individuo; tempo.*

## **Episodio temporale → Scorrete lacrime, disse il poliziotto**

### **Follia per sette clan**

**Titolo originale:** *Clans of the Albane Moon* (1964).

Alpha III L2 è una luna un tempo colonizzata dai terrestri e poi abbandonata nel corso della lunga guerra con gli Alphan, non prima di avervi impiantato un ospedale psichiatrico. Per venticinque anni non si sono avuti contatti fra la madre patria e la luna, e la colonia si è così evoluta autonomamente in una società stratificata in caste e divisa territorialmente. Quando sono in giovane età gli abitanti sono tutti Poli, nel senso di polimorfi, entusiasti di ogni novità, incapaci di scegliere ed elastici a tal punto da trasformarsi poi in membri di una delle numerose caste, ognuna delle quali rappresenta un disturbo mentale (essi vivono a Hamlet-Hamlet): vi sono i Mani, tendenzialmente sadici, creativi e iperattivi, che vivono nella città Grande Da Vinci, in un perenne stato di esaltazione produttiva; i Para, intelligentissimi, organizzativi e afflitti da sindromi paranoiche di tipo persecutorio, rinchiusi nella fortificata e inespugnabile città di Adolfville; gli Os-Com, cioè gli ossessivi-compulsivi, esperti in numerologia; gli Schizo, mistici e visionari; e gli Eb, ovvero gli ebefrenici, schizofrenici anch'essi ma adatti ai lavori manuali, a Gandhitown; e la categoria peggiore, i Dep, cioè quelli afflitti da una depressione che rende tutto negativo e li inchioda alla loro incapacità di agire, che vivono a Cotton Mather (non è un caso che Dick individui nel celebre puritano una concezione negativa dell'esistenza). Con questa struttura e questa nosografia psichiatrica Dick avrebbe potuto scrivere un grande capolavoro, ma nel periodo in cui scrisse il romanzo, fra il 1963 e il 1964, era sommerso di lavoro e non fu in grado di sfruttare a fondo la sua idea; così, anziché avvincere il lettore con le complesse e sicuramente prodigiose interazioni di quella strana società, si limitò a mantenerla sullo sfondo e a seguire le avventure parallele del terrestre Chuck Rittersdorf e di sua moglie Mary. Chuck scrive i discorsi per i simulacri della Cia (Counter Intelligence Authority), che vengono spediti a fare propaganda nei paesi comunisti, mentre Mary è una psicologa specializzata in consulenze matrimoniali. Il matrimonio dei due è in crisi, soprattutto per le violenze psicologiche che Mary infligge al marito, accusandolo di ogni possibile colpa, fino a chiedere il divorzio e a farsi spedire su Alpha in qualità di psicologa, dal momento che la Terra ha deciso di riprendere possesso della luna e ha intenzione di "curarne" tutti gli abitanti. Chuck, per pagare gli alimenti a moglie e figlie, è costretto ad accettare un secondo lavoro come sceneggiatore per Bunny Hentmann, uno dei grandi comici della televisione, ma nel contempo viene scelto per manovrare un simulacro della Cia mandato in

missione su Alpha: cosa che accetta, anche perché ciò gli permetterebbe di vendicarsi uccidendo la moglie. Da qui si snoda una serie di eventi inverosimili e scoppiettanti, tracciati con grande (forse troppa) rapidità, e un registro che scivola nel comico, con un'infinità di personaggi, tra cui la poliziotta telepate Joan Trieste e Lord Running Clam, un alieno di Ganimede versato in filosofia. Come spesso nei romanzi dickiani, nessuno è quello che sembra; Hentmann, per esempio, da comico diventa una specie di gangster e traffica con gli Alphani fino a stabilire il patto di colonizzazione con Alpha III, che libera la luna dalle ingerenze terrestri. Il finale è degno di lode: dopo una battaglia che vede tutte le forze in campo combattere l'una contro l'altra, Chuck e Mary, riappacificati, decidono di restare su Alpha: lui per fondare una nuova città, Jeffersonburg, per i Norm, cioè gli individui perfettamente normali; lei per restargli accanto, avendo scoperto di essere una Dep carica di aggressività nei suoi confronti. Sicuramente un capolavoro mancato, che ci illustra però il periodo della suo terzo matrimonio: è facile intravedere in Chuck Rittersdorf e nel suo lavoro di sceneggiatore lo stesso scrittore, mentre nella bella, intelligente e sadica (perché depressa) Mary la terza moglie Anne Rubenstein. (C.A.)

**Temi:** *alieni; androidi; città; donne; follia; guerra; matrimonio; media; polizia; potere; poteri psi; psicoanalisi; psichiatria; religione; scienza; società/individuo.*

## **Gather Yourselfes Together**

**Titolo originale:** *Gather Yourselfes Together* (1994).

È il primo romanzo scritto da Dick che ci sia rimasto. L'autore cominciò a lavorarci alla fine degli anni Quaranta, prima ancora di vendere il suo primo racconto. Rimasto per decenni in un cassetto, è stato pubblicato solo dodici anni dopo la sua morte.

Questo libro ha un certo interesse per capire le aspirazioni di Philip K. Dick, che da giovane (e in parte anche dopo) si considerava uno scrittore mainstream e che solo le esigenze del mercato trasformarono in uno scrittore di fantascienza.

La vicenda è ambientata nella Cina del 1949, nella quale i maoisti stanno prendendo il potere. Tre dipendenti di una multinazionale americana attendono l'arrivo delle truppe cinesi che prenderanno il controllo degli impianti in cui lavoravano. Il tema politico è sorprendente ma tutto sommato soltanto accennato: i maoisti vengono confrontati nel loro fervore ideologico ai primi cristiani, mentre l'America è ormai la Roma imperiale, raffinata e decadente.

Quel che il romanzo esplora è soprattutto la psicologia dei tre personaggi – Verne Tildon, Carl Fitter e Barbara Mahler – attraverso una serie di flashback. I tre formano un triangolo sentimentale ed erotico: Verne è un individuo cinico, un uomo di mondo che ha sedotto anni prima Barbara e le ha fatto perdere la propria verginità, lasciandola amareggiata e delusa. Ora che la vita dell'uomo è stata stravolta da Teddy, un'amante infernale (dai capelli scuri, non a caso), Barbara tenta di riallacciare un rapporto meno superficiale con lui, ma è un errore;

si rende conto ben presto di essere attratta da Carl, che seduce più o meno come Verne aveva fatto con lei. Carl, che vorrebbe soprattutto dedicarsi al suo manoscritto di un saggio filosofico, alla fine soccombe alle lusinghe di Barbara, poco prima che arrivino i maoisti.

In questa strana vicenda sentimentale di 481 pagine, che secondo alcuni commentatori avrebbe avuto bisogno di sostanziosi tagli, compaiono già alcuni elementi di quello che sarebbe diventato il “meraviglioso mondo di Dick”: Verne conduce un programma radiofonico; Barbara, per quanto bionda, ha anche lei molte caratteristiche delle future *dark-haired girl*; la tragedia di un gatto morto mette in dubbio la bontà divina, come accadrà ancora dopo quasi trent'anni in *VALIS*.

Andrew M. Butler ha notato come l'interregno tra il capitalismo statunitense che si ritira e il maoismo che avanza sia una specie di giardino dell'Eden: i tre americani non devono lavorare, hanno da mangiare in abbondanza; solo dopo la tentazione del puro e innocente Carl da parte di Barbara/Eva avviene la caduta e i tre vengono scacciati dal paradiso terrestre. Insomma, come in altre opere di Dick, la trama nasconde un sottotesto che aggiunge insospettabili complessità al libro. Certo, è l'opera di un apprendista, ma un apprendista di talento, che dimostra già di saper costruire personaggi e soprattutto di saper vedere il mondo con gli occhi di altri. (U.R.)

**Temi:** *capitale; donne; merce; musica e musicisti; potere; storia.*

## **Giù nella cattedrale → Guaritore galattico**

### **Guaritore galattico**

**Titolo originale:** *Galactic Pot-Healer* (1969).

**Ispirato a:** il romanzo *Nick e il Glimmung* (1988).

Negli ultimi anni della sua vita Dick parlava abbastanza male di questo romanzo, che si colloca più o meno a metà della sua attività come scrittore. Se guardiamo al titolo, quello italiano (come tanti altri) non appare particolarmente convincente; e quello originale (“Riparatore di vasi galattico”) sembra più che altro una presa in giro.

In effetti il tono generale di quest'opera è quello della commedia. Eppure gli argomenti trattati, se si guarda dietro l'allegoria piuttosto trasparente che a stento li cela, sono decisamente seri. Basta ricordare che nei romanzi di Dick, dovunque compaiono artigiani, e in particolare vasai, si parla regolarmente dell'arte. E siccome Dick non era molto interessato alle arti visive o al teatro, ci si riferisce alla musica, ma soprattutto all'arte che lui stesso praticava: la letteratura.

La storia inizia nel 2046, quando una creatura aliena dai poteri semidivini, il Glimmung, convoca un'eterogenea banda di artigiani terrestri disoccupati per aiutarlo in un'impresa titanica e non del tutto chiara: far riemergere dal tetro Mare Nostrum, situato sul Pianeta del Contadino, un'antica cattedrale chiamata Heldscalla. A Glimmung non servono solo le abilità manuali degli artigiani

che ha assoldato; serve soprattutto la loro fede. Proprio di questa manca però il protagonista, il “riparatore di vasi galattico” Joe Fernwright.

Ma quel che è peggio è che l'intera operazione, anche per via delle ingenti somme promesse da Glimmung, insospettisce i servizi segreti, che fanno arrestare Joe. Glimmung lo fa fuggire dal commissariato, portandolo sul Pianeta del Contadino. Qui le cose si complicano vorticosamente, nella migliore vena dickiana: nella singolare storia del pianeta (descritta nel Libro delle Calende, che contiene passato e futuro come quello che appare in *Nick e il Glimmung*) sta scritto che l'impresa di Glimmung fallirà o porterà a un fallimento; e qualcosa indurrà lo stesso Joe a uccidere il suo datore di lavoro.

Disceso sul fondo dell'oceano per un sopralluogo, Joe scopre che esiste un secondo Glimmung, ma nero, e che c'è anche una seconda cattedrale, anch'essa nera. Inoltre recupera un vaso sul quale sta scritto che Glimmung non è che un impostore. A complicare tutto questo si aggiunge la presenza della classica sconcertante donna dickiana, Mali Yojez, un'artigiana che fa parte del gruppo e ha una personalità indecifrabile.

Si arriva infine a una battaglia tra i due Glimmung, dopo la quale avverrà il recupero della cattedrale sommersa, portato a termine tramite la fusione psichica tra l'alieno e i suoi aiutanti terrestri. A questo punto Glimmung propone agli umani di fondersi definitivamente con lui: Mali accetta, Joe rifiuta. Poi se ne pente, perché tra lui e Mali era nato qualcosa. E seguendo un suo consiglio proverà, per la prima volta, a costruire un vaso suo invece di riparare quelli degli altri. Purtroppo, e su questa nota pessimistica si chiude il romanzo, il vaso riuscirà orrendo.

Anni più tardi Dick scriverà nella sua *Exegesis* che con *Guaritore galattico* aveva raggiunto il fondo, s'era consumato ed era morto come scrittore. Il problema, a suo dire, era che aveva bisogno di Dio ma non riusciva a farne esperienza. Joe, che non ha fede, sarebbe quindi un autoritratto dell'autore; e la sua incapacità di creare un bel vaso sta a indicare l'inaridimento creativo di Dick, che sarebbe durato fin verso la metà degli anni Settanta.

Glimmung sarebbe allora Dio? Molto più probabilmente è l'impresa di far riemergere la cattedrale sommersa (idea che Dick, avido ascoltatore di musica classica, deve aver preso dal titolo di un pezzo per pianoforte di Claude Debussy) ad avere qualcosa di divino, come anche la capacità di fondersi con gli altri. Quel che conta è avere la fede, che può fare riemergere la cattedrale (il sacro?) dal mondo subacqueo e morto (il Mare Nostrum ha molto in comune con il mondo tombale che compare in altri romanzi dickiani) e che consente un contatto più profondo con gli altri. Inoltre, è centrale il problema di un mondo rovinato, guasto, sbagliato, che si dovrebbe rimettere in carreggiata, riparare, aggiustare: il restauro della cattedrale nasconde la lotta tra bene e male. (U.R.)

**Temi:** *alieni; arte; artigianato; Dio; donne; fantascienza; guerra; poteri psi; religione; vita/morte.*

## Humpty Dumpty in Oakland

**Titolo originale:** *Humpty Dumpty in Oakland* (1986).

**Ispirato a:** *A Time for George Stavros*, romanzo scritto fra il 1955 e il 1956, il cui dattiloscritto venne distrutto da Dick quando lo trasformò in *Humpty Dumpty in Oakland*.

Come forse non tutti i lettori italiani sanno (ma i lettori di Lewis Carroll sì), Humpty Dumpty è il personaggio di un indovinello tratto dalla raccolta di favole di Mamma Oca, molto popolare in Inghilterra, Francia e Germania. Si tratta di un uovo antropomorfo che cade da un muro dov'era seduto e si rompe in modo tale che "tutti i cavalli e tutti gli uomini del re" non riescono a rimetterlo insieme.

Nel romanzo di Dick, completato nel 1960 e pubblicato postumo, il ruolo di Humpty Dumpty spetta sia a Jim Fergesson, che nella vicenda cade spesso, sia ad Al Miller, la cui mente alla fine va in pezzi.

La storia si svolge a Oakland nell'estate del 1960. È qui che Jim, un meccanico avanti negli anni, possiede un'officina automobilistica e un lotto di terreno che affitta ad Al, un giovane rivenditore di auto usate complessato e impasticcato. Tra i due, nonostante la forte differenza d'età, c'è quasi un'amicizia, che però va in crisi quando il primo, che teme la possibilità di un infarto, decide di vendere tutto e mettersi in pensione: la cosa non piace affatto al secondo, che teme di veder sparire la sua piccola attività.

Un riccone locale, Chris Harmon, suggerisce a Jim di investire i soldi ricavati dalla vendita in un'officina nel nuovo quartiere residenziale di Marin Gardens. Il meccanico va a vedere di cosa si tratta, ma sulla strada del ritorno ha un piccolo infarto. A questo punto Al si convince che Chris è un pesceccane che vuole imbrogliare Jim, tentando di ricattarlo telefonicamente per la vendita di dischi pornografici; poi, con una mossa insensata ma fedele alla sua logica balzana, cerca di farsi dare un lavoro da lui.

Chris accetta, e induce Al a credere che avrà un posto di commesso nel rispettabile reparto di musica classica di un negozio di dischi, ma alla fine Al scoprirà che il lavoro sarà invece quello di occuparsi di cori *barbershop* per conto di una casa discografica (si tratta di sdolcinati quartetti vocali bianchi e maschili, molto popolari nell'America degli anni Cinquanta).

A questo punto Al, che è presente a casa di Chris nel momento in cui Jim dovrebbe firmare il contratto per l'investimento a Marin Gardens, si vendica mandando a monte l'affare, e lo fa giocando sulle paure paranoiche di Chris Harmon, ossessionato dall'idea di un'organizzazione di neri che possa infiltrarsi nella sua azienda ed esautorarlo. Saltato l'affare, Jim muore d'infarto la notte stessa, e sua moglie Lydia blocca l'assegno che aveva dato a Chris; la rivendita di auto usate di Al viene devastata, e sua moglie Julie perde il lavoro. Al è convinto che questa non sia altro che la vendetta di Chris.

Ma a questo punto c'è un ennesimo rovesciamento: Lydia scopre che l'affare proposto da Chris era un'operazione del tutto regolare e vantaggiosa, e fa arrestare Al per frode. Julie, esasperata, pianta il marito. E quando Al finalmente

riesce a tornare a Oakland, non gli resta altro che invitare a uscire il suo agente immobiliare, la signora Lane, che è di colore (ed era inconsapevolmente servita a spaventare Harmon).

Dick commentò questo romanzo dicendo che aveva il pregio di mostrare com'era la vita della classe operaia americana vista da uno scrittore che ne faceva parte, e non da qualche romanziere proveniente dai ceti abbienti. Ma *Humpty Dumpty* è soprattutto un tour de force nel rappresentare un mondo di gente assolutamente comune vista con gli occhi di un personaggio, Al Miller, che non ha tutte le rotelle a posto, e oltretutto s'impasticca. Assistiamo in tutta la vicenda alla graduale disgregazione della sua mente, un'anticipazione di quel che Dick riuscirà a fare in *Noi marziani*, *Follia per sette clan* e altre opere fantascientifiche, nonché in *Confessioni di un artista di merda*, dove il romanziere darà prova della sua impressionante capacità di raccontare la devianza mentale dall'interno. (U.R.)

**Temi:** arte; artigianato; California/Marte; capitale; città; donne; fantascienza; follia; matrimonio; musica e musicisti; potere; psichiatria.

## I giocatori di Titano

**Titolo originale:** *The Game-Players of Titan* (1963).

Forse solo a Dick poteva venire in mente di abbozzare una società futura articolata su un gioco di società, il Bluff, che è evidentemente derivato dal Monopoli (con il quale Dick usava intrattenere la propria figlia e quelle della terza moglie Anne): un gioco di origine aliena, portato sulla Terra dai titaniani, specie di grosse amebe gelatinose (il classico blob da B-movie fantascientifico). Questi ultimi sono arrivati dopo una guerra tra Stati Uniti e Cina dove è stato usato di tutto, soprattutto un'arma batteriologica che ha reso sterili molti dei superstiti. E siccome le donne fertili sono poche, il gioco del Bluff è stato impiegato per consentire agli americani maschi di scambiarsele, vincendole e perdendole insieme a proprietà, terreni e intere città.

Il romanzo parte insomma come satira della società degli status symbol degli anni Cinquanta, dove si dimostrava il proprio successo con la bella casa, la bella macchina e la bella moglie. Ma la presenza degli alieni titaniani, all'inizio creature apparentemente inoffensive e bislacche, che si rivelano man mano essere conquistatori tutt'altro che teneri, cambia progressivamente le carte in tavola, intrecciando alcuni delitti e una misteriosa cospirazione al tentativo di rivincita del protagonista, Peter Garden, che ha perso moglie e proprietà al tavolo del Bluff.

Il compito di Garden è tutt'altro che semplice: la rivincita la deve giocare con uno dei campioni del gioco, che non a caso si chiama Luckman (del resto, anche il cognome del protagonista è significativo, e allude ai "Marvin's Garden" che nel tabellone americano del Monopoli corrispondono a Parco della Vittoria). Peter arruola allora un vecchio giocatore ritiratosi dal Bluff, Joe Schilling, e mette insieme una squadra per controbilanciare la fortuna di Luckman.

Ma quest'ultimo viene ucciso, e da quel momento inizia una serie pirotecnica di colpi di scena, culminante in una partita di Bluff durante la quale la squadra di Peter Garden e Joe Schilling, in rappresentanza della Terra, si gioca l'indipendenza del pianeta contro i più forti giocatori di Titano.

Si tratta sostanzialmente di fantascienza avventurosa, un'opera che Dick ha scritto con la mano sinistra in un periodo in cui grazie al Premio Hugo riusciva a vendere facilmente i suoi dattiloscritti. Ma è anche una prova di inventiva anfetaminica da parte di uno scrittore che ha imparato ormai bene i trucchi del mestiere, e riesce a infilare tutti i cliché della fantascienza ribaltandoli completamente, per cui, in una scena di sublime ironia, assistiamo non al blob alieno che minaccia l'attraente fanciulla, ma all'attraente fanciulla che si trasforma in blob alieno. Inoltre è interessante il modo in cui Dick mescola meccanismi propri di altri generi (come il giallo) alle trovate tipiche della fantascienza per tenere in piedi una trama che trova nel ribaltamento e nello smascheramento la sua ragion d'essere.

Sicuramente questo romanzo è, per più aspetti, l'ultima delle opere "giovanili" di Dick, legato com'è a *Lotteria dello spazio* dal tema del gioco che regola la vita e a *Occhio nel cielo* dal tema della satira sociale, ma è già strutturato con la tipica vorticante altalena di svelamenti e simulacri che troviamo nelle opere maggiori degli anni Sessanta (da *Palmer Eldritch* a *Simulacri*, da *Ubik* a *Follia per sette clan*).

Infine, se pensiamo a quanto facilmente la nostra società tardomoderna cada nell'illusione del gioco come regolatore sociale e antidoto alle disparità economiche (dalle lotterie al grande gioco della *new economy* e del Nasdaq, con cui tanti si sono divertiti negli anni Novanta), può darsi che questo divertissement dickiano risulti un po' più serio di quel che potrebbe apparire in prima battuta.

Va infine citata la lettura che di questo romanzo hanno dato Carlo Pagetti prima e Umberto Rossi poi: che il gioco cui si riferisce il titolo sia quello della fantascienza, e che il vero archigiocatore, il vero *game-player*, sia Dick stesso, intento a parodizzare e stravolgere le "regole", le tattiche e le strategie del genere. (U.R.)

**Temi:** *alieni; droga; fantascienza; gioco; matrimonio; musica e musicisti; postatomica, catastrofe; poteri psi; realtà/illusione; società/individuo.*

## **Il cacciatore di androidi → Ma gli androidi sognano pecore elettriche?**

### **Il disco di fiamma → Lotteria dello spazio**

#### **Il dottor Futuro**

**Titolo originale:** *Dr. Futurity* (1960).

**Ispirato a:** il racconto lungo *Time Pawn* (1954).

Si tratta di un complicato (forse troppo) romanzo di viaggi nel tempo, scritto in un momento in cui Dick sperava di farsi spazio fuori dal ghetto della fanta-

scienza su proposta della Ace, che gli consigliò di ampliare una *novellette* pubblicata cinque anni prima su “Thrilling Wonder Stories”. A Dick i soldi servivano sempre, per cui accettò; ma *Il dottor Futuro* lo scrisse con la mano sinistra, e con la testa da un'altra parte.

Un medico del XXII secolo, Jim Parsons, viene rapito grazie a una macchina del tempo e trasportato nel 2405 non si sa bene da chi. Qui si trova a prestare le proprie cure a un'anziana donna, ma lo fa in un futuro dove il numero della popolazione è fisso, dove c'è una nascita solo quando qualcuno passa a miglior vita e le cure mediche sono illegali. Inoltre, chi domina il mondo non sono i bianchi ma i neri e i nativi americani, perché i bianchi sono stati sterminati in una guerra mondiale.

Parsons insomma si trova nei guai, viene arrestato ed esiliato su Marte, anche e soprattutto perché non è sterilizzato. Ma mentre lo portano sul pianeta rosso l'astronave viene dirottata, e il medico riportato sulla Terra per curare un capo tribale irochese, Corith, ucciso da una freccia. L'avanzata scienza medica del 2112 (anno da cui proviene Parsons) permette al medico di resuscitare il capo morto, ma appena ultimato l'intervento chirurgico la freccia che lo ha ucciso ricompare nel suo corpo.

A questo punto Parsons, disorientato, (e insieme a lui i lettori) ha diritto a una spiegazione: Corith è stato assassinato nel passato, un passato piuttosto remoto: si era recato nel XVI secolo con lo scopo di eliminare il navigatore, esploratore e corsaro inglese Sir Francis Drake. L'idea alla base della sua spedizione era che la morte di Drake avrebbe impedito la colonizzazione europea del Nuovo Mondo, il genocidio degli indiani d'America, la deportazione degli schiavi dall'Africa, insomma, tutta la serie di nefandezze che ben conosciamo. Ma qualcuno lo ha ucciso prima che potesse portare a compimento la sua missione...

Per capirci qualcosa, Parsons e i membri del clan di Corith decidono di tornare indietro nel tempo e di assistere all'uccisione del capo indiano. Il medico scopre così che Drake altri non è che Stenog, uno dei capi del futuro governo nero-rosso. Evidentemente è in corso un elaborato complotto che si snoda nel tempo e nello spazio, discretamente intricato, secondo alcuni commentatori inutilmente complicato. Parsons tenta di informare Corith, ma per questo si trova, con suo sommo sconforto, a essere responsabile dell'uccisione del capo indiano...

Le storie di viaggio nel tempo sono sempre virtuosistiche. Si tratta di elaborare trame mostruosamente involute in cui uno scopre di essere suo nonno, o di non essere mai nato. Dick ne ha scritta una tra le più belle, *Temponauti*, ma ha avuto il buon senso di limitarla alla lunghezza di un racconto. Quando scrisse *Il dottor Futuro*, invece, evidentemente non padroneggiava ancora gli strumenti dello scrittore di fantascienza con perizia sufficiente per sapere quale fosse il limite.

Sicuramente resta la curiosità di un Dick che nel “lontano” 1959 è alle prese con temi tutt'altro che remoti: l'eurocentrismo, il colonialismo, il razzismo, il



fiardello dell'uomo bianco e la sfiga dei popoli di pelle più o meno scura. A quell'epoca la questione del postcolonialismo non era ancora in auge, per cui Phil non si rese del tutto conto di quale baratro avrebbe potuto spalancare.

Peccato. (U.R.)

**Tem:** *fantascienza; postatomica, catastrofe; potere; storia; tecnica; tempo.*

## **Illusione di potere**

**Titolo originale:** *Now Wait for Last Year* (1967).

*Illusione di potere* (scritto nel 1963, rivisto due anni dopo e uscito solo nel 1967) è forse la miglior esemplificazione di come il Dick scrittore, impegnato a scrivere in modo forsennato per la propria sopravvivenza, riuscisse ad alternare nello stesso romanzo idee intelligenti, trucchetti di serie B imparati nell'apprendistato degli anni Cinquanta e veri e propri colpi di genio. In un futuro lontano la Terra combatte per la propria libertà attraverso una strana alleanza con i lilstariani, alieni dalle fattezze inequivocabilmente umane (perché nostri antichi progenitori), contro i reeg, formiconi alti due metri. In realtà, mentre i lilstariani hanno di mira l'asservimento della Terra, i reeg vorrebbero essere lasciati in pace a guerreggiare contro i loro secolari nemici; una cosa che Gino Molinari, capo del governo mondiale e delle forze terrestri, capisce benissimo e cerca in tutti i modi di realizzare, evitando rapporti troppo stretti con i lilstariani (il fatto che l'individuo in questione sia italiano, assomigli a Mussolini a cui viene paragonato, e usi le stesse tecniche dilatorie utilizzate dal dittatore per evitare di essere coinvolto dagli alleati tedeschi nella Seconda guerra mondiale, illumina in un certo modo alcune derive politiche un po' oscure dello scrittore). Ma Molinari è perennemente malato e, dotato di misteriosi poteri Esp, "cattura" le altrui malattie dal suo staff, usandole per sottrarsi alle richieste lilstariane. Il dottor Eric Sweetscent, specialista in chirurgia di organi artificiali, riesce a liberarsi dalla terribile moglie Katherine (un'evidente e ulteriore trasposizione della terza moglie di Dick, Anne Rubenstein), arruolandosi nell'équipe di Molinari. Dopo un esordio fulminante, corroborato anche dalla bellissima invenzione dei carrettini (mezzi guidati dai Cani Pigi – cioè amebe marziane e imitatrici, "fisate" nella forma di una monade di controllo – che sono usati da un sensibile terrestre per far "vivere" ancora l'ameba di seconda scelta) e dal desiderio regressivo e infantile di alcuni ricchi terrestri di costruirsi (con pezzi originali) le città della propria infanzia, come la Washington del 1935, il romanzo va invariabilmente incontro al caos: la presenza della droga JJ-180, dagli effetti tossici (nata come strumento di guerra nei laboratori terrestri contro i reeg, ma usata dai lilstariani per drogare Katherine), che poteva essere la mossa vincente, affonda subito nei giochi di spostamento avanti-indietro nel tempo, negli universi paralleli, con un paio di Eric che si rincontrano e almeno tre Molinari, fra morti, simulacri e vivi, mostrando subito la corda di un lavoro che potrebbe essere autenticamente dickiano ma non lo sembra. Bellissimo invece il finale: deciso a suicidarsi, Eric incontra due unità dei Cani Pigi che continuano a scorrazzare

in città, e capisce, ancora una volta utilizzando Schopenhauer, che il *Wille*, la *voluntas*, il desiderio di vivere è alla base di ogni cosa; e, in un dialogo surreale con un taxi automatico che riesce a parafrasare le idee del filosofo di Danzica sul suicidio, accetta di tornare dalla moglie, lesionata dall'abuso di droghe e oramai irrecuperabile, pur avendo visto nel futuro quale sarà il suo destino. (C.A.)

**Temi:** *alieni; androidi; donne; droga; follia; guerra; matrimonio; polizia; psichiatria; storia; tecnica; tempo.*

## **Il mondo che Jones creò → E Jones creò il mondo**

### **Il sognatore d'armi**

**Titolo originale:** *The Zap Gun* (1965-1966).

Questo romanzo ebbe origine da un progetto editoriale che può apparire deplorevole, ma non era infrequente negli anni Sessanta nella narrativa di genere. Un redattore della Pyramid Books commissionò a due scrittori di fantascienza due romanzi partendo da altrettanti titoli giudicati accattivanti: *Space Opera* toccò a Jack Vance, *The Zap Gun* (che letteralmente sarebbe “Il cannone a tiro rapido”, ma suona più come “Alabarda spaziale”) a Philip Dick. Il quale, come spesso accadeva quando aveva bisogno di quattrini, scrisse in gran fretta, fra marzo e aprile del 1964, un romanzo piuttosto confuso, mentre attendeva a un'opera un po' più sostanziosa, *La penultima verità*. Nel mondo di domani i governanti del Patto di Varsavia e dell'Occidente hanno trovato il modo di usare la deterrenza per pacificare il mondo, ma anziché di armi vere e proprie si tratta questa volta delle loro immagini: Lars Powderdry in Occidente e Lilo Topchev in Urss sono i due “progettisti di armi alla moda”, che entrano in trance facendo uso di allucinogeni e “vedono” oggetti che poi vengono copiati, costruiti e divulgati come armi terribili, per la gioia e la tranquillità di tutti. Lars è stanco, si sente inadeguato, anche sessualmente, nei confronti dell'amante Maren, mentre avverte una misteriosa quanto oscura attrazione per Lilo. Avrà modo di conoscerla personalmente quando appare un misterioso satellite, che non appartiene a nessuno dei due blocchi ma è di provenienza aliena. I due medium dovranno contrastarlo con la forza delle loro visioni, creando l'arma capace di abbatterlo; Lars incontra Lilo, se ne innamora, lei cerca di ucciderlo e alla fine, fallita l'esperienza della trance, se ne va a vivere negli States assieme a lui, mentre Maren si uccide. Con un'impennata magistrale quanto (è il caso di dirlo) degna di miglior seguito, la narrazione a questo punto implode e comincia quel profluvio di eventi che si manifestano tipicamente quando la trama sfugge dalle mani di Dick: viaggi nel tempo, cospirazioni, manovre oscure che conducono a un finale nel miglior stile dickiano (il vecchio Orville, una specie di calcolatore preveggennte, consiglia a Lars che lo interroga sull'opportunità di suicidarsi o meno, di chiudersi nella stanza e far l'amore con Lilo). Tutto ciò non riesce comunque a risollevarlo il romanzo che, giocato su un registro fra il grottesco e il comico, non risulta però convincente. Da ricordare che la terza moglie di Dick,

Anne Williams, fu d'ispirazione sia per la figura di Maren sia per quella di Lilo; la stesura del romanzo avvenne all'epoca della rottura fra i due. (C.A.)

**Temi:** *alieni; donne; droga; gioco; guerra; polizia; potere; tempo.*

## **Il tempo si è spezzato → Tempo fuor di sesto**

### **I nostri amici di Frolix 8**

**Titolo originale:** *Our Friends from Frolix 8* (1969).

Considerato un romanzo minore nell'opera dickiana, *I nostri amici di Frolix 8* dà l'impressione di essere stato scritto per esigenze di mercato, e infatti l'autore ne fu poco soddisfatto. Peccato, perché è un lavoro traboccante di idee, storie parallele lasciate a metà, grandi invenzioni, la cui struttura poteva permettere un lavoro molto più raffinato. La trama ruota attorno al (presunto) ritorno in patria di Thors Provoni, il misterioso ribelle dei Clandestini, che dieci anni prima si era allontanato a bordo della sua astronave per cercare aiuto nello spazio contro la dittatura dei Nuovi. L'attesa di questo ritorno determina una struttura di romanzo "a tempo": i maggiorenti della Terra, e in modo particolare l'infido Willis Gram, responsabile della sicurezza in tutto il pianeta, cercano con ogni mezzo di fermare il ribelle, e nel frattempo di sganciarsi da ogni responsabilità prima che scada l'ultimatum di Provoni. Il mondo è infatti diviso fra i Vecchi, gli esseri umani normali; i Nuovi, dalle grandi capacità intellettive; e gli Eccezionali, dotati di poteri paranormali; i Clandestini sono una fazione che si oppone a questa situazione facendo propaganda, stampando opuscoli, e finendo poi nei campi di concentramento e nelle prigioni. L'annuncio provoca, come immediata reazione, la decisione di condannare a morte il pensatore dei Clandestini, Eric Cordon; ciò determina però un afflusso massiccio di cittadini verso il movimento, dando il via a una serie di conseguenze, tra cui l'entrata in gioco di Nick Appleton, un tranquillo risolcatore di gomme (la stessa professione di Jack Isidore in *Confessioni di un artista di merda*), infuriato anche per il fatto che il figlio Bobby non ha superato i test (truccati) per essere "classificato" e assunto nella burocrazia statale. La trama si snoda così su diversi fronti, fra i quali la storia d'amore fra Nick e la giovane Charlotte, una Clandestina che alla fine del romanzo morirà uccisa in un incidente mentre guida in modo spericolato una vettura volante per salvare Nick dall'arresto e dalla morte ordinati da Gram. Il romanzo è un susseguirsi di colpi di scena dotati di grande ritmo, che vedono coinvolte tutte le parti in causa: l'assalto alla stamperia dei Clandestini e poi la liberazione di tutti i detenuti politici, compresi quelli nei campi di concentramento; i tentativi di fermare Provoni e la scoperta che assieme a lui viaggia un gigantesco alieno, una specie di ameba che si nutre di energia e che come tutti i suoi simili interviene nei mondi a rischio, dove lo sviluppo della scienza rischia una distruzione interplanetaria. Il romanzo termina, comunque, con una sconfitta generale per tutti i protagonisti: morto Cordon, morta Charlotte, definitivamente separato dalla moglie Nick, anche per Provoni e il suo amico

Morgo non c'è gloria o gioia: il loro primo atto è distruggere i Nuovi, lesionando le loro strutture cerebrali e riducendoli così a esseri capaci solo di espressioni vegetative. (C.A.)

**Temi:** *alieni; Dio; droga; follia; guerra; matrimonio; mutanti; polizia; potere; poteri psi; psicoanalisi; società/individuo.*

## **In questo piccolo mondo**

**Titolo originale:** *Puttering About in a Small Land* (1985).

Si tratta di un romanzo amaro, che dietro la storia dell'adulterio consumato tra Roger Lindahl, proprietario di un piccolo negozio di elettrodomestici di Los Angeles, e Liz Bonner, una donna apparentemente stupida ma in realtà telluricamente elementare, racconta le origini della nostra civiltà dello shopping in California, terra promessa del capitalismo americano. Nella vicenda si contrappongono due Americhe, quella grama, agricola, umile di Roger, nato in un misero ranch di un Arkansas che sa di Steinbeck, e quella ambiziosa, snob e avida di sua moglie Virginia, che prende man mano il sopravvento fino a esautorare del tutto il marito, trasformandone il negozio in un patinato *megastore* che sa già di centro commerciale d'oggi.

La storia comincia nel 1943 (con alcuni affascinanti capitoli in flashback sugli Stati Uniti in tempo di guerra) e si chiude nei primi anni Cinquanta, agli albori della società dei consumi; eppure Dick sa lucidamente cogliere quale sia la posta in gioco, allora come oggi. Lo fa opponendo alla coppia di amanti, Roger e Liz, che con tutti i loro limiti e difetti si sforzano comunque di vivere la propria vita, anche maldestramente, il duo di persone perbene costituito da Virginia e Chic, il marito di Liz: questi due venditori affamati di successo e ricchezza, personaggi da immagine, da vetrina, sono veri e propri simulacri, abissalmente vuoti, parenti stretti degli androidi dei più famosi romanzi fantascientifici di Dick, animati da un vano e in fondo televisivo "voler apparire". Del resto, la vicenda ruota proprio attorno alla vendita dei televisori.

Il negozio di Roger è infatti inizialmente un laboratorio di riparazioni radio e hi-fi che alla metà degli anni Cinquanta inizia a gettarsi sulla nuova tecnologia, la televisione, dalla quale ci si aspettano incassi spettacolosi. Ma non sarà l'artigiano appassionato e lungimirante ad approfittare di questa intuizione, quanto i due freddi e calcolatori affaristi, Chic e Virginia, che trasformeranno il negozietto-laboratorio in una sfavillante mostra di merci, nella quale regnerà un'atmosfera di sospetto, rivalità, sopraffazione e avidità ben ritratta da Dick nella parte conclusiva.

*In questo piccolo mondo* è stato a tutti gli effetti una perla gettata ai porci; Dick tentò inutilmente di proporlo a qualche editore rispettabile tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, ma senza alcun successo. La spietatezza con cui anatomizzava la socialità vuota dei *suburbs* losangelini, la franchezza con cui parlava dettagliatamente di sesso e soprattutto delle emozioni che dal sesso si spigionano e che del sesso si nutrono, la radicale immoralità

(agli occhi dell'America ancora puritana di quegli anni) del magistrale finale: tutto questo portò al rifiuto del romanzo e alla rassegnazione dell'autore, che lo gettò in un cassetto e ne riciclò idee, stati d'animo e personaggi nella sua narrativa fantascientifica. Come non vedere, infatti, che per esempio il Marte di *Noi marziani* e *Le tre stimate di Palmer Eldritch* altro non è che una trasfigurazione della California arida e bruciata fotografata nel finale di *In questo piccolo mondo?*

Non si deve trascurare che qui Dick, il quale spesso scriveva le sue opere di fantascienza decisamente troppo in fretta, poté dimostrare di avere una scrittura a tratti potente e smagliante, in grado di sorprendere persino chi lo ha frequentato a lungo. Ciò gli consente di costruire elegantemente la storia di un *ménage à quatre* che aggiorna con originalità *Le affinità elettive* di Goethe, ed eguaglia per spietatezza *Il buon soldato* di Ford Madox Ford, con il quale ha impressionanti punti di contatto. (U.R.)

**Temi:** *alieni; capitale; fantascienza; musica e musicisti; mutanti; potere; poteri psi; storia; tempo.*

## In senso inverso

**Titolo originale:** *Counter-Clock World* (1967).

**Ispirato a:** il racconto *Il suo appuntamento è fissato per ieri* (1966, pubblicato in Italia nel 1997).

California, 1998. Questa per noi è una data del passato, ma nel 1967 per Dick era sufficientemente lontana nel futuro da poter ipotizzare che un inspiegato fenomeno naturale, la Fase di Hobart, avesse invertito la direzione del tempo, almeno per quanto riguarda i fenomeni biologici, per cui la gente invece di invecchiare ringiovanisce, e i morti cominciano a riformarsi nelle tombe e a chiedere di essere dissotterrati. Non che questo implichi l'immortalità: a tutti toccherà prima o poi di tornare neonati, e di dover essere reinseriti nell'utero materno per diventare spermatozoo e ovulo. Però questa surrealistica inversione del ciclo vitale porta al ritorno dei defunti, e ovviamente ciò ha conseguenze piuttosto interessanti sulla società. Nel mondo normale nessuno può dire se un nuovo nato sarà un santo, uno scrittore di successo, un signor nessuno oppure un feroce e sanguinario dittatore. Ma nel mondo della Fase di Hobart si può sapere con ragionevole approssimazione chi sta per tornare in vita, e ovviamente ci si può fare un'idea del bene o del male che potrebbe provocare.

Proprio questo è il problema quando si scopre che sta per tornare in vita l'Anarca Thomas Peak, carismatico leader politico di colore che ha lottato contro le discriminazioni razziali e fondato la setta religiosa degli Uni. Il problema si pone specialmente per il leader religioso e politico afroamericano Ray Roberts, che governa la Libera municipalità negra, la parte secessionista degli Stati Uniti a maggioranza di colore, nonché la religione Uni, basata sulla comunione spirituale tramite droghe. La differenza tra Roberts e Peak non sta solo nell'approccio più pacifista di Peak (ispirato in parte a Martin Luther King, in par-

te all'amico di Dick, il vescovo Pike, espressamente citato nel romanzo) rispetto all'incitamento alla violenza di Roberts (accostato ingenerosamente a Malcolm X); il vero problema è che Roberts è un delinquente che usa strumentalmente la politica per i propri comodi e per accumulare ricchezza e potere (e potrebbe in questo somigliare più che altro a Farrakhan), mentre l'Anarca era un vero leader che credeva nella sua missione. Se quest'ultimo tornasse in vita, Roberts verrebbe rapidamente spodestato ed emarginato, per cui questi comincia a tramare per individuare il luogo in cui è sepolto Peak, in modo da intervenire tempestivamente nel momento della sua imminente rinascita e assicurarsi che il morto resti morto.

In questo complotto politico sono coinvolti tutti i vari personaggi del romanzo: Sebastian Hermes, titolare di un piccolo *vitarium*, una delle aziende che si occupano della resurrezione dei morti e hanno il diritto di metterli in vendita; sua moglie Lotta, molto più giovane di lui, e sempre più giovane per via della Fase di Hobart; l'agente di polizia Joe Tinbane, amico di Sebastian ma fortemente attratto dalla sua giovanissima e avvenente moglie; l'autoritaria bibliotecaria Mavis McGuire, che si occupa di eliminare i libri man mano che il tempo retrocede e, alle sue spalle, la minacciosa organizzazione dei Cancellatori.

Tra un colpo di scena e l'altro (questo è senz'altro un romanzo di Dick che mescola sfacciatamente speculazione teologica e una trama da fantascienza *pulp*) nella vicenda si confrontano quelli che vogliono il ritorno dell'Anarca e quelli che ne vogliono ostacolare la rinascita: i buoni e i cattivi, pare suggerire Dick. Ovviamente Thomas Peak (il cui nome probabilmente allude all'autore di uno dei vangeli gnostici, e anticipa l'identità segreta che per qualche tempo Dick crederà di avere dopo le esperienze del febbraio-marzo 1974) è una figura messianica, la cui resurrezione fa pensare a un secondo avvento; la fitta trama di riferimenti religiosi nel testo avvalorerebbe questa lettura (chi accompagna le anime nel loro ritorno nella carne se non Sebastian Hermes, che si chiama come il dio greco che portava le anime dei morti nell'aldilà?), e ogni capitolo ha per epigrafe passi tratti dalla patristica e dalla scolastica.

Ma non va dimenticato che la figura cristologica attorno alla quale si snoda la vicenda ha la pelle scura, e che vengono citate le rivolte di Watts, Oakland e Detroit. Del resto, Mavis McGuire e i Cancellatori non vogliono il ritorno di Peak proprio per evitare che sulla costa occidentale degli ex Stati Uniti accada quel che nel romanzo è dato già per avvenuto su quella orientale, ovvero la rivolta dei neri. Assieme a *L'ora dei grandi vermi*, a *Svegliatevi dormienti* e, in parte, a *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, questo romanzo attesta l'impatto che ebbero su Dick le forti tensioni razziali degli anni Sessanta, e prova ancora una volta come il contesto sociopolitico si manifesti anamorficamente nel testo fantascientifico. (U.R.)

**Temi:** droga; fantascienza; matrimonio; potere; poteri psi; realtà/illusione; società/individuo; tempo; vita/morte.

## In terra ostile

**Titolo originale:** *In Milton Lumky Territory* (1985).

Anche questo romanzo postumo venne completato da Dick alla fine degli anni Cinquanta, per la precisione nel 1958. In quel periodo egli stava lavorando a una delle sue opere più genuinamente rivoluzionarie, *Tempo fuor di sesto*, romanzo assolutamente di confine e anticipatore delle moderne tendenze avantpop. *In terra ostile* è invece una storia del tutto “realistica”, anche se ci presenta una realtà ingannevole, sotto la quale si nascondono pulsioni irrazionali e misteriose.

La storia è apparentemente semplice: Bruce Stevens è un rappresentante di commercio che gira in cerca di articoli di cancelleria da acquistare per un discount. Incontra Susan Faine, una donna affascinante di dieci anni più vecchia di lui, che gli pare stranamente familiare. Scopre che si tratta della sua maestra di quinta elementare, per la quale nutriva già all'epoca della scuola sentimenti non del tutto infantili. Ne nasce una storia d'amore che sfocia in un rapido matrimonio, e Bruce va a lavorare come commesso nel negozio di macchine da scrivere di Susan.

A questo punto entra in scena il personaggio chiave, il rappresentante di mezza età Milton Lumky (espunto dalla traduzione italiana del titolo, cosa che toglie qualcosa del suo fascino a questo strano romanzo). Si intuisce che Susan piace anche a Milton; questi assume nei confronti del giovane Bruce un atteggiamento paterno, che non si capisce però fino a che punto sia sincero. Lumky è un personaggio complesso: soffre di un malattia incurabile ai reni e incoraggia Bruce a cercare Dio, anche se questi irride le sue preoccupazioni religiose.

Dopodiché il giovane protagonista si lancia in un affare che potrebbe portarlo al successo economico: una partita di macchine da scrivere elettriche a prezzo stracciato. Solo dopo aver concluso la transazione, però, Bruce si accorge che sono macchine con la tastiera spagnola, invendibili a un pubblico anglosassone. Cerca allora di vendere l'intera partita al suo vecchio datore di lavoro, provvedendo a modificarne le tastiere a una a una con l'aiuto di una saldatrice; ma è sua moglie a mettere sull'avviso il possibile acquirente, facendo fallire l'affare.

Questo mette in crisi anche il loro matrimonio, visto che subito dopo Susan licenzia Bruce. E la scena finale, in cui i due tornano insieme e si spostano in un'altra città dove aprono un nuovo negozio, sembra essere più una fantasmagoria di Bruce che il classico happy end, se non si tratta addirittura di un tema scolastico che Bruce ricorda in una camera di motel mentre ripensa a tutta la vicenda: un compito scritto ai tempi della scuola, nel 1944, nel quale gli era stato richiesto di immaginare il proprio futuro.

Il romanzo è denso di riferimenti autobiografici (come tutte le *dark-haired girls* dickiane, distruttive e incattivite, Susan somiglia molto a Dorothy, la madre di Phil; Milton Lumky ha il morbo di Bright, lo stesso di cui soffriva Dorothy, e così via), ma soprattutto è carico di un'atmosfera di inquietudine e minaccia che ruota attorno all'enigmatica figura di Milton.

Un critico ha notato che *In terra ostile* sarebbe un perfetto noir, solo che non

viene ammazzato nessuno. Andrew M. Butler paragona invece il romanzo a *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller e vede in Milton una specie di Willy Loman, una figura di fallito che si ostina a inseguire un sogno di successo che poi è lo stesso di Bruce, ed è il sogno americano versione anni Cinquanta.

E nella vicenda delle macchine da scrivere da contraffare c'è sicuramente l'ossessione di Dick per i falsi e le simulazioni, e il suo interesse per il piccolo commercio e i piccoli negozi, luoghi topici ed emblematici, per lui, del sogno americano. (U.R.)

**Temi:** arte; artigianato; capitale; città; donne; matrimonio; media; merce; realtà/illusione; storia.

## I simulacri

**Titolo originale:** *The Simulacra* (1964).

**Ispirato a:** il racconto *Uno show originale* (1964, pubblicato in Italia nel 1997).

A proposito di questo romanzo, un conoscitore profondo dell'opera di Dick come Andrew M. Butler si chiede: "Emozionante, una trama che è tutto un colpo di scena, ma è veramente coerente?". Ebbene, la coerenza di questo romanzo non è tanto nella trama, ma nel mondo messo in piedi dall'autore con materiali di risulta della fantascienza "sociologica" degli anni Cinquanta, usati con una sostanziosa dose d'ironia e considerevole intuito politico per raffigurare in modo stravolto e sarcastico l'America kennediana, verso la quale Dick non aveva alcuna particolare predilezione (tra l'altro sappiamo che il manoscritto fu ultimato il 28 agosto del 1963, quindi mesi prima dell'attentato di Dallas).

Dick immagina che gli Usa siano diventati Usa, Stati Uniti d'Europa e d'America, nati dalla fusione in piena Guerra fredda tra gli Stati Uniti e il loro più fido alleato (di allora), cioè la Germania di Adenauer. Dal momento della fusione si sono succeduti diversi presidenti, tutti vecchi e decrepiti, tanto che i cittadini li chiamano invariabilmente *der Alte* (il vecchio), e tutti tedeschi; ma chi conta veramente, chi governa i cuori, chi è veramente amato dal popolo tedesco-americano è la splendida *first lady*, Nicole Thibodeaux, bellissima, raffinata, colta, elegante, un misto di Jackie Kennedy (e come lei mora) ed Evita Peron (e come lei provvista di un carisma che scatena un autentico feticismo di massa).

La società descritta da Dick è pesantemente gerarchizzata: l'ibrido politico tra l'autoritarismo tedesco e la spettacolarizzazione a stelle e strisce è il dominio della telegenica Nicole, che intrattiene ed educa (e manipola) i cittadini a reti unificate, e la cittadinanza è divisa in due caste, i Ge, privilegiati a conoscenza dei segreti di Stato, e i Be, che li ignorano e non contano niente. L'unica via di fuga è l'emigrazione su altri pianeti, impedita dal governo e discretamente pericolosa, perché per lasciare la Terra ci si deve mettere nelle mani di trafficanti privi di scrupoli. Ma pochi fanno questa scelta, perché la maggior parte dei cittadini maschi è soggiogata dal carisma di Nicole, figura castrante di *magna mater* dominatrice.



Per lo più si cerca di sfondare nel settore dello spettacolo, perché Nicole, che appare quotidianamente in televisione con il suo seguitissimo talk show, cerca sempre nuovi talenti artistici esordienti (possibilmente eccentrici come il suo *protégé* Richard Kongrosian, pianista classico telecinetico e schizofrenico). In tutti gli Usea si organizzano concorsi per aspiranti star, come i musicisti dilettanti Al Miller e Ian Duncan, due derelitti il cui unico talento è suonare, soffiando in brocche di terracotta, non motivetti tradizionali country, bensì le musiche di Bach. I due arriveranno alla Casa Bianca e avranno il loro momento di gloria quando verranno ascoltati dalla first lady in un provino dove è in gioco tutta la loro vita. Ma il risultato sarà di scoprire accidentalmente che il presidente è un androide, e che anche Nicole è fasulla, essendo nient'altro che un'attrice assunta per rimpiazzare l'originale first lady, morta decenni prima (e questi sono i segreti di Stato).

Ma allora chi comanda veramente? Un misterioso Consiglio che dà ordini alla falsa Nicole? I vertici della polizia, guidata dallo spietato Wilder Pembroke? Il gioco di realtà artificiali e ingannevoli è qui risolto, si fa per dire, in un labirinto di imposture e messe in scena politiche, dove ogni figura di potere si rivela essere un simulacro e ciò che funziona è il sistema massmediale dove forse tutti, dominatori e dominati, vivono nell'illusione di sapere cosa stanno facendo. Tutto questo va avanti finché non si decide di riportare dal passato, con una sonda temporale, il gerarca nazista Hermann Goering, in un avventurato tentativo di evitare a posteriori lo sterminio degli ebrei. Ma il contatto con il Terzo Reich scatena qualcosa di irrazionale e brutale nella mente dei potenti degli Usea e innescava un disastro politico inarrestabile.

Forse non del tutto comprensibile dal lettore di oggi per l'innunerevole serie di riferimenti più o meno evidenti alla situazione politica americana dei primi anni Sessanta, *I simulacri* resta una delle opere fondamentali e illuminanti di Dick per la ricchezza delle intuizioni sulla società postmoderna massmediale. (U.R.)

**Temi:** *androidi; capitale; donne; fantascienza; follia; merce; musica e musicisti; mutanti; nazismo (Germania); polizia; potere; poteri psi; psicoanalisi; psichiatria; realtà/illusione; società/individuo; storia; tecnica; tempo.*

## **Labirinto di morte**

**Titolo originale:** *A Maze of Death* (1970, titolo del manoscritto: *The Name of the Game is Death*).

**Ispirato a:** *L'occhio nel cielo* e *Ubik*, altri romanzi di Dick nei quali i personaggi muoiono uno a uno; sullo sfondo sta uno straclassico del giallo come *Dieci piccoli indiani* di Agatha Christie (anche noto come *...E poi non ne rimase nessuno*).

Opprimente e cupo, questo romanzo viene scritto da Dick in uno dei periodi più disastrati della sua vita, e forse anche per questo si avverte più che mai l'atmosfera di un mondo che se ne va a pezzi.

A metà tra fantascienza e thriller, la storia racconta di un eterogeneo gruppo

di persone raccolte sul pianeta Delmak-O per svolgere una misteriosa missione. Purtroppo il nastro registrato che dovrebbe spiegare loro in che cosa la missione consista viene accidentalmente smagnetizzato prima che lo possano ascoltare. Inoltre, non c'è possibilità di lasciare il pianeta che, come i terrestri si rendono ben conto in breve tempo, è una specie di trappola. I membri del gruppo cominciano a morire uno alla volta, per cause diverse: incidenti, suicidi, assassini per mano di altri membri oppure di misteriosi uomini vestiti di nero. Complotto, oppure esplodere delle psicosi che i terrestri si portano dentro, e che il paesaggio desolato del pianeta sembra innescare? O intervento del Distruttore delle Forme, la personificazione del male nella strana religione sincretista in cui credono tutti i personaggi?

L'esplorazione di Delmak-O diventa a questo punto una chiave per la sopravvivenza, anche se ciò che i personaggi trovano, per esempio il surreale edificio mobile, è enigmatico: l'edificio infatti risulta diverso a seconda di chi lo guarda, in una delle scene più vorticosi che ci abbia regalato la scrittura dickiana.

Alcuni indizi portano infine il protagonista, Seth Morley, a sospettare di trovarsi sulla Terra. E lo spingono a interrogare la Tinca, misterioso blob alieno che sembra essere l'unico a conoscere la verità.

Delmak-O si sgretolerà in una psichedelica scena di apocalisse conclusiva, proprio a causa dell'interrogazione della Tinca. E i personaggi si sveglieranno a bordo di un'astronave condannata, la Persus-9, in orbita attorno a una stella nana, impossibilitata a lasciare l'orbita a causa di un'avaria. Delmak-O altro non era che un'illusione creata dalla fusione poliencefalica gestita dal computer di bordo T.E.N.C.H. 889B (la macchina reale che stava dietro la Tinca); un'illusione condivisa che ha lo scopo di evitare che l'equipaggio della Persus-9 impazzisca. Si tratta insomma di un tetro esempio di realtà virtuale che precede di parecchio non tanto la serie di *Matrix*, quanto il cyberpunk, ritenuto dai profani l'inventore dell'idea.

Il romanzo si chiude con un estremo colpo di scena quando l'Intercessore, una figura cristologica, interviene a salvare Seth Morley dall'astronave condannata, promettendogli di realizzare il suo desiderio di diventare un cactus. Finale tra l'ironico e il mistico, che conclude in modo elusivo una cupa e potente metafora della condizione umana: non è forse vero che siamo tutti parte dell'equipaggio dell'astronave chiamata Terra, che ruota ossessivamente attorno a una stella viva, un'astronave affollata di giocatori che si distraggono dalla morte entrando in mondi simulati solo in apparenza meno desolanti di Delmak-O?

Ingiustamente sottovalutato, questo romanzo dalla soffocante atmosfera d'incubo fa degnamente da contraltare al più elaborato *Ubik*, esplorandone in pratica le stesse possibilità narrative, e inserendosi a pieno titolo nella corrente della letteratura postmodernista. E se si vuole fare una lettura storica, nel 1968 (anno di composizione del romanzo) l'assassinio di Bob Kennedy e Martin Luther King, l'elezione di Nixon, la morte precoce di una serie di icone della controcultura, da Janis Joplin a Jimi Hendrix, il protrarsi insensato della guerra

in Vietnam, la repressione strisciante erano tutti validi motivi, oltre al disgregarsi della vita affettiva dell'autore, per giungere a un'atmosfera così mortifera e disperata. (U.R.)

**Temi:** *alieni; capitale; fantascienza; musica e musicisti; mutanti; potere; poteri psi; storia; tempo.*

## **La città sostituita**

**Titolo originale:** *A Glass of Darkness* (1956).

**Ispirato a:** la religione zoroastriana-parsi. Il titolo originale si rifà a un verso di Paolo di Tarso, *Prima Lettera ai Corinzi*, 13-12: "Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo faccia a faccia", che verrà ripreso anche nel titolo del romanzo *A Scanner Darkly* (*Un oscuro scrutare*).

Ted Barton e la sua irascibile moglie Peg stanno cercando di raggiungere in auto Millgate, la cittadina natale da cui Ted manca ormai da diciotto anni. Quando la raggiungono quest'ultimo scopre che Millgate non è più la sua bella cittadina, ma è stata sostituita da un'altra, un luogo brutto, arido e polveroso; nessuno si ricorda più di lui o della sua famiglia, i dati sul giornale locale sono errati e l'unico Ted Barton di cui si ha memoria è morto di scarlattina nell'ottobre del 1935, cioè l'anno in cui i suoi genitori emigrarono. Comincia così la ricerca da parte di Ted del proprio passato, mentre è in corso una strana guerra che vede opporsi Peter (il figlio della pensionante dove Ted ha trovato una camera) e Mary, la figlia del dottor Meade, direttore della clinica locale. I due bambini, poiché di bambini si tratta, controllano alcune forze della natura; l'uno infonde vita a minuscoli *golem* d'argilla e guida ragni, serpenti e topi, l'altra manovra api, falene, mosche e gatti. *La città sostituita* è l'unico romanzo "fantasy" di Dick, e la critica non l'ha mai particolarmente apprezzato, un po' per l'affrettata stesura, un po' per lo sviluppo contratto della vicenda; ma basta leggerlo per lasciarsene affascinare. Ted Barton scopre dapprima che fra mura e pareti transitano esseri umani misteriosi, molto simili a spettri luminescenti, che vivono in una dimensione loro e che tutti chiamano i "vaganti"; poi che la città è racchiusa da qualcosa che Peter chiama "la barriera" e che nessun essere umano può attraversare senza perdersi; e infine che ai limiti della valle si possono scorgere due esseri giganteschi, i cui corpi si perdono nel mondo naturale. L'ultimo tassello è l'incontro con William Christopher, un vecchio alcolista che ricorda la Millgate di una volta, un tempo elettrotecnico e poi inventore del Distruttore d'incantesimi, un apparecchio che dovrebbe servire a riportare indietro la città. Mentre i due uomini, a forza di ricordi, ripristinano la vecchia città, e si scopre che i vaganti sono gli antichi abitanti che da anni tentano di ricomporla, Peter prepara l'assalto con i suoi animali, Mary si incorpora in un *golem* e si scatena una grande battaglia che coinvolge tutte le forze presenti. Alla fine emerge la verità: l'universo, secondo l'insegnamento zoroastriano, è teatro di una gigantesca battaglia fra il principio del male, Ahriman, e quello del bene, Ormazd, di cui Peter e il dottor Meade sono le incarnazioni; entrambi hanno perso e di-

menticato le loro origini e combattono nella valle, ma grazie a Mary, incarnazione terrena della figlia di Ormazd, Armaiti (in realtà uno degli Amesha Spenta, “devozione”, ma anche “armonia”), Ted è stato fatto entrare affinché avvenga il miracolo. E finalmente la città cambia, si evolve rapidamente, diventa non la vecchia Millgate, ma quella del futuro, mentre i protagonisti della vicenda vengono riassorbiti nel flusso del tempo e dimenticano ciò che è accaduto. Il finale è liberatorio e di buon auspicio come non mai nei romanzi dickiani: svolta la sua missione, Ted torna in cerca della moglie sapendo che lei chiederà il divorzio, ma pensa ad Armaiti, che gli è apparsa per poi scomparire: “Si sorprese a ripensare alla ragazza dai capelli neri che rideva, rideva... e infine svaniva nella morbida luce del primo mattino. Eppure Armaiti non era partita per sempre. Era dappertutto: negli alberi, nei campi, nei laghi, nelle dolci e fertili vallate che lo circondavano. Riempiva di sé, della sua bellezza, il mondo intero”. Con molta discrezione Dick affonda le mani nella tradizione dello zoroastrimo-parsismo, rilegge il mito della primavera nella figura femminile (come farà con Sophia in *VALIS* e con Zina in *Divina invasione*) e comincia a lavorare attorno alla figura dell’angelo salvatore, la “ragazza dai capelli neri”, che grande importanza avrà in seguito. Ma soprattutto costruisce un romanzo che se da un lato è come abbandonato a se stesso, non riuscendo mai a svilupparsi pienamente, dall’altro diventa archetipo di molta letteratura fantastica che muove attorno al cambiamento della città e del suo tessuto reale e manifesta una tensione horrorifica di gran levatura. (C.A.)

**Tem:** *artigianato; città; Dio; donne; matrimonio; memoria; poteri psi; psicoanalisi; realtà/illusione; religione; tempo.*

## **L'androide Abramo Lincoln**

**Titolo originale:** *We Can Build You* (1969, con il titolo *A. Lincoln. Simulacrum*; 1972, con il titolo *We Can Build You*).

Dopo aver visitato Disneyland e visto la ricostruzione della Guerra civile, Dick ebbe l’idea di scrivere qualcosa che, pur essendo fantascientifico, lo fosse in modo molto particolare, lasciando grande spazio al mainstream. Fra il 1961 e il 1962 scrisse dunque un romanzo, *A. Lincoln Simulacrum*, pubblicato solo vari anni dopo con l’aggiunta di un capitolo finale scritto da Ted White; nella successiva edizione, dal titolo di *We Can Build You*, quel capitolo, che a Dick non piaceva, venne tolto. Questo fatto ci dà già un’idea della scarsa considerazione in cui venne tenuto il testo dagli editori, nonostante l’idea di base fosse tutt’altro che brutta. Siamo nel 1982 e Maury Frauenzimmer (che si fa chiamare Maury Rock), produttore assieme a Louis Rosen di organi elettrici e spinette, costruisce un androide che è nientemeno che Edwin M. Stanton, il ministro della Guerra di Lincoln. Maury fa l’ipotesi che i festeggiamenti per il centenario della Guerra civile del 1861 siano falliti per la mancanza di veri protagonisti: riportare “in vita”, anche sotto forma di simulacri, i personaggi dell’epoca, sarebbe l’idea giusta. Dopo Stanton tocca così ad Abraham Lincoln in persona, e

la faccenda comincia a diventare grossa. Entra in gioco anche Sam Barrows, miliardario e speculatore di cui Pris, la figlia schizofrenica di Rock (una delle solite e terribili incarnazioni della moglie di Dick, Anne) è innamorata. Con l'aiuto dei due androidi, che si rivelano abili uomini d'affari (ma non senza tradimenti, rovesciamenti di fronte e colpi di scena), Maury, affiancato dal padre di Louis, riesce a tener testa a Barrows. Ma il romanzo è soprattutto la storia dell'insana passione, dell'amore disperato che Louis nutre per Pris, un amore che finisce con una diagnosi di schizofrenia, una serie di terapeutiche "fughe" nella realtà degli allucinogeni e il ricovero di Pris e dello stesso Louis. Abbastanza povero di materiali fantascientifici (come sarà poi anche *Un oscuro scrutare*), il romanzo rivela più di altri dello stesso periodo ambizioni letterarie e una densità filosofica inusuale: basti pensare alla discussione tra il vecchio Rosen e Stanton (cap. 2), nutrita di citazioni (non dichiarate) dai *Pensieri* di Blaise Pascal; o a quella successiva fra Lincoln e Barrows (cap. 9), sempre sulla distinzione fra umano e non umano, con citazioni, questa volta esplicite, da Baruch Spinoza. Nell'abituale tessitura dickiana questi dialoghi sono documenti importanti della percezione del dilemma naturale/artificiale. Qui vengono però poco valorizzati, anche perché il loro legame con l'altro asse portante del libro, quello dell'amore per un essere freddo e inautentico (le stimate della schizofrenia), non è sviluppato in modo adeguato. Come se Dick, insomma, si fosse fermato a metà e non avesse saputo portare sino in fondo le proprie intenzioni. (C.A.)

**Temi:** *androidi; capitale; donne; follia; merce; musica e musicisti; psichiatria; storia; tecnica.*

## **La penultima verità**

**Titolo originale:** *The Penultimate Truth* (1964).

**Ispirato a:** i racconti *I difensori*, *Yancy* (1955, pubblicato in Italia nel 1996) e *La macchina* (1957, pubblicato in Italia nel 1981), e a *La macchina del tempo* di H.G. Wells.

Andrew M. Butler, profondo conoscitore dell'opera di Dick, ha scritto di questo romanzo (ingiustamente sottovalutato): "È la paranoia della Guerra fredda al suo culmine". Non ha tutti i torti. Il romanzo praticamente si basa sulla regola aurea della politica secondo Dick, e cioè: "Tutto quel che il governo ti dice è falso". E non perché il governo sia particolarmente cattivo, ma perché la comunicazione politica è fatta di mezze verità che sono sempre penultime. E al tempo della Guerra fredda questa massima era più vera che mai.

La storia di sviluppo su due livelli. Sottoterra sta la gran massa della popolazione del Wes-Dem, cioè del blocco occidentale, che a causa della guerra atomica s'è dovuto asserragliare in rifugi stretti, miseri e abbastanza tetri, e lì sotto costruisce androidi che vengono usati nella guerra che infuria in superficie. Certo la vita non è un granché, come ben sa uno dei due protagonisti, Nicholas St James, presidente di un rifugio; ma meglio sottoterra che morti. Meglio che a morire siano gli androidi, detti "i plumbei".

In realtà in superficie la guerra è finita da un pezzo. La Terra se la sono spartita i potenti, come l'altro protagonista, Joseph Adams, ex militari e politici che ora vivono in splendide tenute con parchi immensi, serviti e riveriti dai plumbei costruiti sottoterra. La guerra è un colossale imbroglio mediatico: immagini di spaventose distruzioni hi-tech create da un corpo di propagandisti politici detti "Yance-men". La gente nei rifugi, finché verrà raccontato loro che la superficie è un inferno, non vorrà mai risalire; e finché non risale, non ci sarà mai una guerra vera. In pratica, l'inganno è (così pensano Adams e i suoi colleghi) a fin di bene.

Gli Yance-men prendono il loro nome dal presidente del Wes-Dem, Talbot Yancy: simpatico, carismatico, un anziano leader che sa persuadere e rassicurare gli americani nei loro rifugi, e sa ispirare loro ottimismo e voglia di continuare a combattere. In realtà, il simpatico presidente è un simulacro che viene programmato con discorsi abilmente confezionati al computer dagli Yance-men, propagandisti attrezzati con tutta la panoplia comunicativa della pubblicità.

Tutto potrebbe restare com'è se Nicholas non decidesse di salire in superficie in cerca di un organo artificiale per un malato terminale, suo compagno di rifugio. Risalito, scopre la truffa, anche se gli viene impedito di tornare sotto a svelarla agli altri prigionieri dei rifugi. Ma la faccenda si complica ulteriormente a causa di un paio di omicidi che sembrano incolpare il potente capo della polizia Stanton Brose, cui sono destinati tutti gli organi artificiali (che gli consentono una specie di immortalità da cyborg). Ma sulla scena di uno degli omicidi si scopre una macchina che produce falsi indizi. Stanno cercando di incolpare Brose? C'entra forse David Lantano, uno Yance-man che in qualche modo ha scoperto come viaggiare nel tempo?

C'è un complotto all'opera; qualcuno vuole assumere tutto il potere; e per farlo è pronto a tutto, anche a fare l'annuncio-bomba che la guerra è finita, e che tra non molto i forzati nei rifugi potranno uscire...

*La penultima verità* è da un lato satira della Guerra fredda, dall'altro grande messa in scena del sistema massmediale; ed è anche un discreto fanta-thriller. E Yancy, pur essendo indubbiamente ispirato al presidente Eisenhower, anticipa Ronald Reagan e altri leader televisivi confezionati dai pubblicitari (o "esperti della comunicazione", come sono chiamati oggi). Nel suo opporre il mondo infero dei comuni cittadini che ignorano, tirano la carretta e crepano, a quello superficiale dei padroni che imbrogliono, godono e campano, è anche una magistrale riscrittura della parte della *Macchina del tempo* wellsiana nella quale il viaggiatore si trova nella società dei morlock e degli ehloi. Ma il rapporto tra i due gruppi non è invertito come suggerisce ironicamente (e allarmisticamente) Wells: per Dick chi sta sopra sfrutta chi sta sotto. E c'è da sospettare anche che questo romanzo (come in vari altri casi) abbia ispirato un buon film, in questo caso *Underground* di Kusturica. (U.R.)

**Temi:** *androidi; artigianato; guerra; media; polizia; potere; tecnica: vita/morte.*

## La svastica sul sole → L'uomo nell'alto castello

### La trasmigrazione di Timothy Archer

**Titolo originale:** *The Transmigration of Timothy Archer* (1982).

**Ispirato a:** la vita del vescovo della Chiesa episcopale James Pike, amico di Dick, impegnato nella lotta contro il razzismo e nel rinnovamento del cristianesimo, morto nel deserto israeliano nel 1969.

Terza parte della trilogia di VALIS, e ultima opera scritta da Dick, la *Trasmigrazione* è fondamentalmente un romanzo mainstream, in cui un solo elemento potrebbe avere una valenza fantastica: l'immaginaria setta degli Zadochiti e i loro testi gnostici risalenti al 200 a.C., dove si parla del misterioso anokhi.

Tutto inizia un giorno ben preciso, l'8 dicembre 1980, quando venne assassinato John Lennon. Proprio quel giorno, mentre le radio di tutti gli Stati Uniti (e del mondo) mandano incessantemente canzoni dei Beatles, Angel Archer si reca nella casa galleggiante di Edgar Barefoot, il classico santone new-age della California primi anni Ottanta, un misto di carisma e ciarlataneria. Angel ha alle sue spalle una vita complicata e devastata, rappresentativa della generazione *freak* e controculture degli anni Sessanta e Settanta: impegno politico e civile, droghe, proteste, rifiuto dei ruoli tradizionali, *in primis* quello di madre di famiglia. Sposata a Jeff Archer, figlio del vescovo Timothy, un prestigioso leader del movimento dei diritti civili (ritratto di Jim Pike, carissimo amico di Phil), Angel è legata al prelado anche per via della sua amica Kirsten Ludborg, che diventa l'amante del vescovo.

Quest'ultimo è tanto progressista in politica quanto non ortodosso nelle questioni religiose: quando vengono scoperti in Israele i rotoli Zadochiti (trasparente allusione ai reali manoscritti rinvenuti a Nag Hammadi nel 1946), la cui datazione fa sospettare che molto di ciò che è stato attribuito a Cristo fosse stato predicato già duecento anni prima da una setta dimenticata, il vescovo Timothy si getta a capofitto nella ricerca della verità, nel tentativo di capire cosa sia l'anokhi di cui parlano i papiri ritrovati. Di qui in poi, la vicenda si fa sempre più tragica: Jeff si suicida, Kirsten si scopre ammalata di cancro e decide di togliersi la vita, il vescovo Archer, screditato ed emarginato dalla sua stessa Chiesa per le sue posizioni sempre più eretiche (giunge a identificare l'anokhi degli Zadochiti con un fungo allucinogeno che permette realmente di "vedere Dio"), si reca nel deserto israeliano in un maldestro tentativo di trovare altri documenti, ma incontra solo una morte accidentale.

Di tutta la comunità ritratta dal romanzo restano solo Angel, amareggiata e stanca, e il figlio ebe frenico di Kirsten, Bill. Quest'ultimo è protagonista del grande colpo di scena conclusivo, quando si dichiara reincarnazione del vescovo Archer e comincia a citare le Sacre Scritture a memoria. Vera trasmigrazione o delirio psicotico? Angel, forse il personaggio più concreto e realistico tra i tanti che Dick ha creato, rifiuta di credere alla reincarnazione ma prende l'impegno di assistere Bill, e questo è il suo modo di onorare gli amici morti.

Questa conclusiva è un'opera triste, malinconica, che giustamente studiosi come Gabriele Frasca hanno letto come vero e proprio requiem per una generazione, quella dei *baby boomer* degli anni Sessanta, alla quale si è accompagnato anche Dick; requiem per un momento di generosa follia, di speranza non solo in un modo migliore, ma in un radicale trascendimento della finitudine umana.

Il colpo di genio di Dick è stato quello di accompagnare la resa dei conti della generazione che non voleva invecchiare (né morire) con le lettere di San Paolo, testi onnipresenti nella tessitura del romanzo, che riflettono sull'amore, la vita e la morte con un'intensità straziante, che Dick riesce a raggiungere e a tratti a superare.

Alcuni critici leggono il romanzo come testamento finale dello scrittore; sappiamo però che Dick non era consapevole dell'imminenza della propria morte (giunta per un infarto), e la svolta realistica potrebbe far sospettare un cambiamento di rotta di un romanziere che cominciava finalmente a farsi stimare anche al di fuori della fantascienza. (U.R.)

**Temi:** *amnesia/anamnesi; città; Dio; donne; droga; follia; matrimonio; musica e musicisti; psichiatria; realtà/illusione; religione; storia; vita/morte.*

## **Le tre stimmate di Palmer Eldritch**

**Titolo originale:** *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1964).

**Ispirato a:** il racconto *I giorni di Perky Pat* (1963, pubblicato in Italia nel 1979); e alle bambole Barbie e Ken.

Tra i vari personaggi immaginati da Dick, Palmer Eldritch ha un fascino del tutto particolare: con i suoi occhi artificiali Luxvid, la sua mano d'acciaio e i denti metallici potrebbe essere il Freddy Kruger del meraviglioso mondo di Dick.

Eppure Palmer Eldritch non è il vero protagonista del romanzo: la storia segue per lo più le disavventure di Barney Mayerson, un precog, cioè un individuo dotato di poteri paranormali di previsione del futuro che lavora in un'azienda specializzata nello spaccio di stupefacenti, quella dell'imprenditore Leo Bulero. Ovviamente la ditta non traffica ufficialmente la droga Can-D: il suo business legale è quello di fornire agli infelici coloni marziani, gente costretta ad abbandonare la Terra a causa di un disastro climatico che ha fatto innalzare enormemente la temperatura (aspetto, questo, non più tanto fantascientifico), dei piccoli plastici dove far vivere le bambole Perky Pat e Walt. Questi due personaggi vivono in una California di sogno, sono ricchi e belli, se la spassano; esattamente il contrario della vita grama e mostruosamente deprimente dei coloni. E se pensate che giocare con le bambole sia un po' ridicolo per degli adulti, tenete conto che in effetti, se si gioca con le bambole sotto l'effetto del Can-D, dopo un po' si *diventa* bambole e per qualche ora si fa la vita spensierata di Perky Pat e Walt (incluso il sesso selvaggio sulla spiaggia). L'Onu, che controlla l'emigrazione terrestre su Marte, è a conoscenza del doppio business di Bulero, ma fa finta di niente: l'importante è che i coloni se ne stiano buoni.

Tutto va in pezzi quando dal sistema di Proxima Centauri torna Palmer El-



dritch (nome che in inglese significa “arcano pellegrino”, e si vedrà perché), con il suo sguardo e sorriso d'acciaio e la mano protesica. Eldritch ha portato con sé una nuova droga ben più potente, il Chew-Z, che lancia con lo slogan “Dio promette la vita eterna; io posso fare di meglio: *posso metterla in commercio*”. La sua droga, infatti, permette di vivere in una realtà virtuale per quanto tempo si vuole, in un mondo fatto da noi, con tutti i divertimenti e i piaceri e le avventure che ci piacerebbe vivere. La realtà virtuale in pillole. Come evasione dalla monotonia della vita nelle colonie marziane è ben altra cosa rispetto al Can-D, infatti Leo Bulero capisce di avere a che fare con un concorrente che potrebbe distruggere il suo impero commerciale, e – da vero capitalista della libera concorrenza – comincia a complottare per eliminare Eldritch.

Ma quest'ultimo è un osso molto più duro del previsto, perché riesce in breve a intrappolare Bulero prima e Mayerson poi nei suoi universi artificiali prodotti dal Chew-Z. Entrambi scoprono che anche dopo la fine dell'esperienza prodotta dalla droga non ci si può liberare di Eldritch: la sua immagine continua ad apparire, e loro stessi si vedono nello specchio con i raggelanti lineamenti metallici dell'imprenditore-spacciatore. E come loro, anche gli altri che hanno provato il Chew-Z.

In realtà siamo di fronte alla storia di un'invasione aliena senza dischi volanti, messa in atto con una droga psichedelica; dietro, o meglio *dentro* Eldritch, sta una misteriosa entità extraterrestre che si è impadronita dell'uomo d'affari durante i suoi viaggi nello spazio. Forse quest'ultima non è neanche cattiva, forse pensa di fare del bene agli umani: sta di fatto che il Chew-Z getta tutti in un vortice ontologico-psichiatrico nel quale non si sa bene che cosa sia reale e che cosa no.

Metafora del capitalismo (Eldritch imprenditore definitivo), premonizione di quello che sarebbe diventato il mercato coatto delle droghe (Eldritch burroughsiano arcispacciatore), rivelazione della tecnica (Eldritch cyborg che tutto vede, controlla e dispone), delirio metafisico-teologico (Eldritch come un Cristo alla rovescia che ci chiede di sacrificarci per lui), proiezione delle paure dei traumi infantili di Dick (Eldritch ha anche alcuni tratti che potrebbero riconnetterlo al padre di Phil, Edgar)... Il fascino del romanzo sta proprio nell'ambiguità e nell'enigmaticità del cattivo, Palmer Eldritch, che forse in fondo in fondo non è proprio cattivo.

E forse, come il finale del romanzo ci fa sospettare, Eldritch è già dentro di noi, pronto a uscire fuori. (U.R.)

**Temi:** *alieni; California/Marte; capitale; Dio; droga; fantascienza; gioco; matrimonio; merce; poteri psi; psicoanalisi; realtà/illusione; religione; tecnica; tempo.*

## **L'occhio nel cielo**

**Titolo originale:** *Eye in the Sky* (1957).

Nell'America degli anni Cinquanta, in pieno maccartismo, può accadere che Jack Hamilton, ingegnere in un'azienda che lavora per la Difesa, venga licenziato perché sua moglie Marsha è sospettata di essere comunista; e può accadere

che i due coniugi si ritrovino con Charley Mc Feyffe, loro amico, responsabile della sicurezza dell'azienda e denunciatore suo malgrado di Marsha, in una gita al bevatrone di Belmont. Il gruppo, condotto da Bill Laws, una giovane guida di colore, si trova su una piattaforma che viene disintegrata da un incidente, precipitandolo sul magnete sottostante. Al risveglio Jack e sua moglie scoprono che il mondo ha qualcosa di diverso: lo indicano alcuni fatti disparati ma inquietanti, da punture di vespa e attacchi di sciami di cavallette fino a una strana tensione su fatti religiosi. Bill Laws va a trovare Jack e Marsha con un amuleto che finalmente funziona, e ben presto la verità viene scoperta: sono piombati in una sorta di universo parallelo retto da coordinate diverse da quelle usuali; qui la magia funziona e i miracoli si avverano, proliferano culti strani, ci sono addirittura angeli, e Jack e Mc Feyffe possono finire davanti all'Occhio di Dio appesi a un ombrello che si è librato verso l'alto. A questo punto inizia una scorribanda in mondi tutti diversi, che, si scopre, non sono realtà alternative ma mondi possibili creati dalla coscienza (e dall'inconscio) dei visitatori: dopo il mondo mistico del bigotto Arthur Silvester tocca a quello lindo, pulito e idilliaco della signora Pritchett, dove la gente è senza sesso e i cavalli portano i pantaloni, poi a quello della signorina Reiss, un mondo paranoico che sembra uscito da un film horror. La successione dei mondi è legata alla condizione fisica dei feriti: ognuno di essi cessa di esistere quando il suo "demiurgo" perde coscienza. Così, nel mondo "comunista" di Marsha ci si aspetta che al suo svenimento tutto torni normale; quel mondo si rivela essere invece creato dall'inconscio di Mc Feyffe, che sotto le mentite spoglie di un responsabile della sicurezza è un agente comunista che vuole colpire la "liberal" Marsha perché, con il suo eclettismo, può rivelarsi pericolosa per la causa (Marsha subisce qui la stessa sorte che nella realtà era toccata alla seconda moglie di Dick, Kleo Apostolides: nel 1953 due agenti dell'Fbi andarono a trovarla e la interrogarono a proposito delle loro frequentazioni politiche). Il ritorno alla realtà, e la denuncia contro la "spia rossa" Mc Feyffe, fruttano solo il consapevole inizio di una nuova vita: Hamilton e Bill Laws si mettono in società per costruire giradischi.

Scritto nel 1955, nel tempo record di poco più di due settimane, *L'occhio nel cielo* è il primo romanzo di Dick in cui il concetto di realtà comincia a essere messo in discussione, sebbene in modo ancora schematico e giustificatorio: in realtà i protagonisti dell'avventura giacciono fra le rovine del bevatrone, e i mondi che mano a mano attraversano sono le creazioni di coloro che hanno conservato una condizione cosciente. Dick si avvicina alla filosofia di Berkeley; non dichiara *esse est percipi*, ma si basa su un assunto molto simile: il mondo (il paramondo, il mondo illusorio) esiste fino a quando esiste la coscienza del pensatore, e il mondo è creato dall'energia libera della radiazione e dell'incontro fra mente conscia e inconscia. Ancora lontano dall'ontologia dell'orrore che sarà poi la saga dei grandi incubi lisergici degli anni Sessanta, Dick utilizza un registro "leggero", dipingendo i mondi alternativi con tratti divertiti e irresistibili (sebbene con spruzzate horror: l'immagine di Stupimicio, il gatto di Hamil-

ton che nel mondo della signorina Reiss viene “rovesciato” nel suo dentro-fuori, se da un lato ricorda l’inversione spaziale della “propulsione Mannesheim” nei romanzi di Bertram Chandler, dall’altro si lega perfettamente alla mente paranoide e gattofoba di Reiss, che per il gattofilo Dick era un vero e proprio crimine). Da ricordare come autentiche epifanie il volo appeso all’ombrello e la trasformazione di Mc Feyffe nello stesso Stalin, fra turbe osannanti di operai. Ispirandosi a questo romanzo, l’Alan Parson Project editò nel 1978 un disco con il medesimo titolo. (C.A.)

**Temi:** Dio; donne; matrimonio; memoria; potere; realtà/illusione; scienza; società/individuo; tecnica; tempo; trame e personaggi.

## **L'ora dei grandi vermi**

**Titolo originale:** *The Ganimede Takeover* (1964).

*L'ora dei grandi vermi* venne scritto in collaborazione con l’amico Ray Nelson; come in molti romanzi minori di Dick le buone idee si sprecano e la trama, tirata via a forza, finisce con lo sfilacciarsi. La Terra è stata conquistata dai mostruosi vermi di Ganimede ma alcune sacche di resistenza (bande di partigiani neri e di tribù di nativi) permangono nel Tennessee; il nuovo governatore della zona, Mekkis, viene mandato per riportare l’ordine, e la sua storia si intreccia, secondo gli schemi dickiani, con quelle del capo dei ribelli, il nero Percy X, della giornalista nippo-americana Joan Hiashi, del ricco proprietario terriero Gus Swensgard, dello psichiatra collaborazionista Rudolph Balkani e di del suo collega rivoluzionario Paul Rivers; più tutta una mano d’opera di ribelli, spie, soldati e sottorazze aliene. In effetti l’intreccio fitto e i colpi di scena continui tendono a far dimenticare completamente l’aspetto psicologico della vicenda, che invece sarebbe stato interessante approfondire. Basti pensare alla stretta relazione che lega il dottor Balkani e la sua “terapia dell’oblio”, effettuata attraverso una speciale vasca di deprivazione sensoriale (che all’epoca, negli States, andava parecchio di moda): Joan, presa prigioniera assieme a Percy X dai collaborazionisti, viene sottoposta in questo modo a una sorta di “lavaggio del cervello” che la rende neutra e asettica (una parodia del nirvana buddista). Con un colpo di mano Rivers riesce a liberare i due amici e a sistemare al loro posto due robot. Balkani, innamorato del robot che lui crede Joan, vista l’inutilità dei suoi sforzi per sedurla e procedere così nella sua terapia ristrutturante, la uccide colpendola con un busto di Freud... per scoprire appunto che si tratta di un robot. Quindi, appena finito di descrivere il caso nel libro che sta scrivendo, si suicida, visto che la sua terapia si è rivelata così efficace da riuscire a trasformare un essere umano in uno artificiale. Con un materiale giocato sul filo della raffinatezza, Dick riesce a rendere confuso il tutto, introducendo armi che materializzano i pensieri e battaglie fra valchirie e formichieri giganti scaturiti dalla fantasia dei soldati. Il lieto fine è d’obbligo, dopo che l’ultima e più terribile arma ha distrutto i Ganimediani (uniti in contatto telepatico) e liberato l’umanità. Importante la scena della “riumanizzazione” di Joan, che ricorda un’analogica scena in *Agente Lemmy Caution*

*missione Alphaville* (1965) di Jean-Luc Godard e prefigura quella del primo grande film dickiano, *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott. (C.A.)

**Temi:** *alieni; androidi; follia; guerra; poteri psi; psicoanalisi; psichiatria; realtà/il-lusione; religione.*

## **Lotteria dello spazio**

**Titolo originale:** *Solar Lottery* (1955).

Il primo romanzo di Dick esce dopo la pubblicazione di una fitta serie di racconti. La sua prosa è ancora in fase di elaborazione; la fantascienza avventurosa, che rappresenta il sostegno narrativo del romanzo, si alterna a lunghe dissertazione politiche che, nelle opere seguenti, spariranno quasi completamente. Nell'anno 2203, l'intero Sistema solare è stato colonizzato e riunito sotto il governo di un Direttorato insediato sulla Terra, a Batavia. Il potere assoluto è detenuto dal Quizmaster, un dittatore individuato attraverso una lotteria alla quale possono partecipare tutti gli individui classificati del Sistema solare. La popolazione del Sistema è divisa tra i classificati e l'enorme massa dei non classificati (unk). Per essere classificati è necessario sostenere esami tecnico-professionali che consentono di accedere a lavori strutturati in cinque grandi corporazioni, pilastri dell'organizzazione sociale ed economica del Sistema. Queste corporazioni (Oiseau-Lyre, Farben, Westinghouse, Imperial e Soong) concedono ai propri dipendenti stipendi più elevati e un elevato status sociale ma li legano attraverso giuramenti di fedeltà estremamente restrittivi. Gli unk vivono ai margini del benessere e la loro società è simile a quella degli anni Cinquanta.

Il protagonista, Ted Benteley, licenziato dalla propria corporazione, si presenta alla selezione per diventare dipendente del Direttorato quando il responso della lotteria individua un nuovo Quizmaster, Leon Cartwright. Il vecchio Quizmaster, il potente e malvagio Reese Verrick, è decaduto. Senza sapere che Verrick ha appena perduto il potere, Benteley gli giura fedeltà e rimane legato a lui. Il nuovo Quizmaster è un adepto della società Preston, un culto nato attorno alla figura di un esploratore spaziale convinto di aver trovato il decimo pianeta del Sistema solare, descritto nel suo libro *Il disco di fiamma*. I prestoniti, stanchi di una vita di miseria e del sistema tirannico del Direttorato, partono con un'astronave verso i limiti dello spazio conosciuto alla ricerca di un pianeta su cui fondare una nuova società libera e paritaria. Siccome ogni cittadino del Sistema solare può sfidare il Quizmaster, ucciderlo e prendere il suo posto, Verrick, che fino a quel momento aveva mantenuto il potere grazie alla manipolazione della lotteria, manda contro Cartwright uno sfidante artificiale che viene scambiato per umano. La lotta finale si svolge sulla Luna, e il sicario viene sconfitto grazie alla presa di coscienza di Benteley che riconosce nel nuovo Quizmaster quei principi democratici che Verrick e i suoi predecessori avevano calpestato. Cartwright rivela a Benteley che, da giovane, era stato uno dei tecnici addetti alla manutenzione dell'urna della lotteria e ne aveva alterato l'assetto per diventare Quizmaster e cambiare la politica del Sistema solare. Il prossimo Quiz-

master, infatti, sarà proprio Benteley, al quale è affidato il compito di rivoluzionare il sistema di potere. Intanto l'astronave dei prestoniti raggiunge il pianeta inospitale chiamato Disco di Fiamma: ad attenderli c'è un manichino di Preston che ripete un nastro registrato, ma per loro è un territorio vergine che consentirà di vivere secondo i propri principi.

L'apparato scientifico e tecnologico del romanzo è di estremo interesse; ogni azione politica e personale si basa sul principio del Minimax, ovvero di quello che Dick ne aveva capito. Si definiscono giochi a somma zero quelli in cui la vincita di un giocatore è della stessa entità della perdita dell'altro e giochi a informazione perfetta quelli in cui i giocatori conoscono esattamente le strategie dell'altro. Il Minimax è un principio che, in questo tipo di giochi, considera le possibili strategie dell'avversario e la massima perdita relativa a ogni strategia, per scegliere la strategia in cui la perdita è minima. John Von Neumann estese il principio del Minimax ai giochi a informazione imperfetta o con più di due giocatori, fino a scrivere con Oscar Morgenstern, nel 1944, *La teoria dei giochi e il comportamento economico*. *Lotteria dello spazio* nasce dalla seduzione dell'idea di poter ricavare leggi in grado di prevedere i comportamenti economici. Dick, da lettore impreciso e onnivoro, interseca alle tendenze matematiche dell'economia il principio d'indeterminazione di Heisenberg, trascinando un'idea di interpretazione almeno statistica della realtà fisica. Il risultato è un *world of chance* (come recita il titolo della prima edizione inglese di *Lotteria dello spazio*) basato sull'inganno e l'ingiustizia, due temi che Dick inserirà costantemente nelle sue storie, in cerca di una soluzione. (D.G.)

**Temi:** *androidi; capitale; donne; gioco; media; merce; polizia; potere; poteri psi; religione; società/individuo; tecnica.*

## **L'uomo dai denti tutti uguali**

**Titolo originale:** *The Man Whose Teeth Were All Exactly Alike* (1984).

**Ispirato a:** ricicla un gruppetto di personaggi (i maniaci degli Ufo) già presenti in *Confessioni di un artista di merda*.

Anche se pubblicato postumo, sappiamo che questo romanzo fu completato nel 1960. E questo dovrebbe farci riflettere, nella misura in cui il romanzo (fantascientifico) a lungo tempo considerato il capolavoro di Dick, *L'uomo nell'alto castello*, nasce in pratica in un momento in cui l'autore era impegnato sul fronte di una letteratura "realistica" (in realtà anticipatrice del "realismo sporco", o minimalismo, di Carver e Robison) più che su quello del fantastico. E a ben vedere, fantascienza, realismo o fantasy (ché Dick s'è cimentato anche su questo versante), che importa? Le cose che lo interessano sono sempre quelle. Avesse scritto romanzi rosa, Dick sarebbe stato comunque Dick. Si giudichi dalla trama di *L'uomo dai denti tutti uguali*.

La vicenda è ambientata a Carquinez, in quella stessa Marin County che sarà lo scenario di *Cronache del dopobomba*. I protagonisti, Leo Runcible e Walt Dombrosio, sono rispettivamente un agente immobiliare e un grafico

pubblicitario. Gente comune, come altri protagonisti di romanzi fantascientifici, da Barney Mayerson a Joe Chip.

Dombrosio è contento della vita che fa, anche se tormentato da una moglie ambiziosa e con smanie di dominio; Runcible è invece il classico arrampicatore sociale, sempre in cerca di affari da concludere, ben deciso a fare di Carquinez una città satellite rispettabile. E quando una vendita va in fumo perché i suoi clienti (gente rispettabile...) vedono entrare un afroamericano (per loro semplicemente un negro) in casa di Walt Dombrosio, Runcible comincia a sviluppare una irrefrenabile ostilità per il suo vicino. Giunge perfino a fare una spiata alla polizia per segnalare un piccolo incidente d'auto causato da Walt, che ha alzato il gomito. A causa di ciò, Walt si ritrova con la patente ritirata ed è costretto a dipendere dalla moglie Sherry che lo accompagna al lavoro (non senza recriminazioni) e annuncia di volersi mettere a lavorare anch'essa. Oggi sembrano cose normalissime, ma negli Stati Uniti degli anni Cinquanta essere uomini voleva dire mantenere la famiglia, e il posto della donna era quello di casalinga. Per cui Walt entra pesantemente in crisi e il rapporto tra lui e la moglie degenera fino al punto che per riaffermare la propria virilità lui la violenta.

Nel frattempo Leo ritrova nel terreno accanto a casa sua lo strano teschio di un uomo dai denti tutti uguali. Un Uomo di Neanderthal? Leo si convince che è così, anche perché il ritrovamento potrebbe finire su giornali e televisione, e il prezzo dei terreni della zona aumenterebbe considerevolmente. In realtà si tratta di una burla organizzata per rappresaglia da Walt, che nel suo lavoro costruisce finte lattine di cibo in scatola, finte scatole di detersivi, insomma simulacri di merci per foto pubblicitarie, e quindi è stato in grado di realizzare abilmente il falso.

Il falso è scoperto non appena viene effettuata una perizia sul teschio: grande scorno di Runcible, che non manda proprio giù il fatto che il teschio appartenga probabilmente a un membro di una delle famiglie originarie della zona (i cosiddetti chupper, li ritroveremo in *I simulacri*), che a causa dell'acqua inquinata soffrivano di malformazioni alla mascella.

I terreni non solo non saliranno di prezzo, ma rischieranno di diventare invendibili; per rimediare al disastro Runcible deve investire tutti i propri soldi nell'acquisto del locale acquistato. Nessuno vince, in questo romanzo, e tutti perdono qualcosa: Walt si ritrova senza lavoro, Sherry con una gravidanza indesiderata, Leo a rischio di bancarotta.

In questo romanzo ricorrono tutta una serie di temi fortemente dickiani: i falsi, gli uomini primitivi, il matrimonio come trappola, l'ansia di sfondare e fare successo, l'immagine di una California dove sotto la patina di modernità si nasconde un passato primigenio, oscuro e minaccioso, che da un momento all'altro può sempre riemergere e travolgerci, come ha giustamente osservato Mattia Carratello. (U.R.)

**Temì:** California/Marte; città; donne; matrimonio; media; merce; mutanti; società/individuo.

## L'uomo dei giochi a premio → Tempo fuor di sesto

### L'uomo nell'alto castello

**Titolo originale:** *The Man in The High Castle* (1962).

**Ispirato a:** l'idea di un'America fascista potrebbe essere stata suggerita a Dick dal romanzo dello scrittore premio Nobel Sinclair Lewis *It Can't Happen Here*, pubblicato nel 1935.

Il più famoso dei romanzi di Dick è anche quello che ha avuto il più importante riconoscimento del mondo della fantascienza, vincendo il Premio Hugo nel 1963, l'anno seguente alla sua pubblicazione. Si tratta di uno dei più classici esempi di storia alternativa, che racconta la vita quotidiana di un gruppo di personaggi in una California dominata attraverso un governo fantoccio dai Giapponesi, che assieme a Italia e Germania hanno vinto la Seconda guerra mondiale.

Il fascino del romanzo non deriva solo dalla costruzione di un'America divisa in tre stati controllati dalle potenze vincitrici (sul modello di quello che accadde alla Germania dal 1945 alla riunificazione), ma dal gruppo di personaggi memorabili attraverso i quali scopriamo quel mondo rovesciato e inquietante: primo fra tutti il mite e onesto funzionario giapponese Nobosuke Tagomi, lodato da Ursula K. Le Guin come prima figura della letteratura fantascientifica che potesse tener testa al Leopold Bloom di Joyce o alla signora Dalloway della Woolf.

Ma insieme a Tagomi spiccano Juliana Frink, donna inquieta e tormentata, istruttrice di arti marziali; il suo ex marito Frank, brillante artigiano ebreo che vive sotto falso nome nel terrore di essere rintracciato e catturato dai nazisti; Robert Childan, antiquario che vive un complesso rapporto di ammirazione servile e odio razziale nei confronti dei dominatori giapponesi; il signor Baynes, uomo d'affari svedese che in realtà è un agente dei servizi segreti tedeschi incaricato di contattare un alto ufficiale delle forze armate giapponesi. Attraverso le trame multiple di questo romanzo sfaccettato vediamo i fatti della grande storia dal basso: la morte del cancelliere del Reich Martin Bormann, erede di Hitler, e la lotta tra i gerarchi nazisti per assumere il potere, legata al piano segreto per un attacco nucleare a sorpresa sulle isole giapponesi, tramite il quale eliminare il vecchio alleato e diventare padroni del pianeta.

Ma la storia del piano "Dente di leone" contribuisce solo in parte al fascino del romanzo. Questo perché nel mondo alternativo circola un romanzo, scritto dal misterioso Hawthorne Abendsen (che è l'uomo nell'alto castello), *La cavalletta non si alzerà più*, che descrive un mondo dove Stati Uniti e Impero Britannico (si badi bene, non Unione Sovietica) hanno vinto la guerra, la Germania è in rovina e il Führer viene processato a Norimberga (e questo, come il precedente dettaglio, fa capire che il romanzo di Abendsen non descrive il nostro mondo, in cui Hitler si è suicidato per evitare l'onta della cattura).

Fra le reali vicende storiche, quelle del romanzo e quelle del romanzo-nel-romanzo si crea un complesso e disorientante gioco di specchi che mette in que-

stione ciò che noi pensiamo di sapere sull'evento che ha generato il mondo in cui viviamo, cioè la Seconda guerra mondiale. Nel 1945 ha veramente trionfato il bene ed è stato sconfitto il male, oppure quel che è avvenuto è la vittoria di un male minore, che ha comunque portato alla Guerra fredda, alle atrocità staliniste, alla spartizione spietata e alla distruzione di interi paesi del terzo mondo? Non a caso nel romanzo di Dick si accenna alla distruzione dell'Africa da parte dei nazisti in un folle progetto di bonifica, e in effetti non si può dire che la nostra economia tardocapitalistica abbia fatto del bene al continente nero.

Il romanzo è forse il più analizzato fra quelli dello scrittore californiano. Si è studiato il ruolo che in esso ha l'*I Ching*, il cinese Libro dei mutamenti, che viene usato da tutti i personaggi come oracolo per orientarsi nelle scelte difficili che si trovano ad affrontare. Ma l'*I Ching*, come si scopre alla fine, è stato usato da Abendsen per scrivere il suo romanzo; e come hanno accertato i biografi, venne impiegato anche da Dick stesso per strutturare la trama di *L'uomo nell'alto castello*. Abendsen dunque è Dick? Possibile. Resta da capire, al di là delle celebrazioni stile "soldato Ryan" di Spielberg, chi o cosa abbia veramente vinto quella guerra che si comincia a dimenticare, ma la cui presenza nella nostra coscienza spiega gran parte del fascino che questo romanzo ancora esercita su tutti noi. (U.R.)

**Temi:** *amnesia/anamnesi; donne; droga; fantascienza; follia; guerra; matrimonio; musica e musicisti; potere; realtà/illusione; storia.*

## **Ma gli androidi sognano pecore elettriche?**

**Titolo originale:** *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968)

**Ispirato a:** il racconto *I seguaci di Mercer* (1964, pubblicato in Italia nel 1981).

Reso celebre dal film di Ridley Scott *Blade Runner* (del quale Dick poté vedere solo un primo montaggio incompleto, poiché il film uscì nelle sale dopo la morte dell'autore), questo romanzo è diverso dalla pellicola sotto molti aspetti. Le differenze principali riguardano: 1) il personaggio di Rick Deckard, il cacciatore di androidi, che nel libro è fondamentalmente un brav'uomo, sposato e ligio al dovere, e non un duro semichandleriano come il personaggio interpretato da Harrison Ford (che oltretutto si sospetta essere anch'egli un androide nel *Director's Cut*); 2) la caratterizzazione degli androidi Nexus 6 sfuggiti alle colonie extramondo che Deckard deve "ritirare".

Il Deckard di Dick è assillato da un grosso problema etico: se la differenza tra gli umani e gli androidi è che i primi hanno emozioni e sono capaci di amore, cioè di immedesimarsi negli altri (la famosa "empatia" che gioca un ruolo cruciale nel mondo narrativo dickiano), mentre i secondi sono creature artificiali prive di sentimenti, crudelmente indifferenti alla sofferenza altrui (come Roy Baty, il capo della banda di androidi fuggiaschi, meno atletico e più infame del personaggio interpretato da Rutger Hauer nel film), che cos'è il cacciatore di androidi, pagato per uccidere creature semiumane? È una macchina per uccidere priva di sentimenti, quindi androide come le sue prede? Oppure un es-



sere umano che non può restare indifferente alla morte che procura? Ma così si rischia di esitare (come quando Rick deve eliminare la cantante Luba Luft) e quindi di offrire agli androidi la possibilità di farla franca; oppure di vivere in una contraddizione tanto lacerante da portare alla pazzia.

Il tema dell'artificiale e dell'autentico non si materializza narrativamente solo nella caccia agli androidi (con tutti i paradossi che ingenera, inclusa la vertiginosa scena in cui il poliziotto Deckard viene portato in un commissariato fasullo dove tutti gli agenti sono androidi fuggiaschi); c'è anche l'altro filone degli animali artificiali, cui nel film si allude solo fuggevolmente. Una catastrofe nucleare ha estinto tutti gli animali domestici: i pochi rimasti costano un occhio della testa e sono esclusivi status symbol da nababbi. La gente comune, come Rick e consorte, si accontenta di "pecore elettriche", cioè di androidi di animali che accudisce come fossero veri (nel caso di Rick, una capra fasulla).

Non basta: nel mondo futuribile immaginato da Dick una nuova religione ha soppiantato le altre, il mercerismo, basato sulla figura di un santone/martire, Mercer, nel quale ci si può identificare tramite un macchinario che consente ai credenti di vivere in prima persona le sofferenze patite dal sant'uomo (il cui supplizio consiste nel salire su una montagna, bersagliato di pietre). Ma anche questa religione, come rivela un personaggio televisivo che è anch'egli un androide in incognito, è una truffa: Mercer era un attore, la scena del suo martirio è stata realizzata in uno studio televisivo, si tratta di un business messo in piedi per sfruttare le ansie mistiche della gente.

Eppure proprio la divinità fasulla, l'inverosimile Mercer (la cui religione non a caso si basa sull'idea dell'empatia e dell'immedesimazione nei deboli e nei perdenti), aiuterà Rick a uscire da un momento di profonda crisi; il finto santo quindi dà un reale aiuto. Come sempre nei romanzi di Dick l'autenticità e la simulazione si alternano in un vorticoso gioco di rivelazioni, smentite, spiazzamenti, colpi di scena, smascheramenti che hanno lo scopo di farci riflettere sulla linea di confine tra vero e falso, tra androide e umano, tra cacciatore e preda.

Questo romanzo teso, compatto, basato su una trama da vero thriller ma percorsa da brividi metafisici, ha avuto fortuna non solo sullo schermo cine-televisivo, ma anche in termini di riscrittura letteraria: è infatti alla base di un altro notevole romanzo americano, il surreale *Musica per archi e canguro* di Jonathan Lethem (e in Italia di una meno felice elaborazione di Tommaso Pincio, M.). (U.R.)

**Temi:** *alieni; androidi; arte; artigianato; fantascienza; kipple; polizia; postatomica, catastrofe; potere; psichiatria; realtà/illusione; mutanti; religione; tecnica.*

## **Mary e il gigante**

**Titolo originale:** *Mary and the Giant* (1987).

Anche questo romanzo appartiene a quella manciata di opere "realistiche" o mainstream che Dick non riuscì a pubblicare in vita, risalenti prevalentemente alla seconda metà degli anni Cinquanta, quando lo scrittore ancora sperava di

potersi fare strada come scrittore tout court, al di fuori del genere. E come per *L'uomo dai denti tutti uguali*, *In terra ostile*, o *In questo piccolo mondo*, c'è da dire che con l'invecchiamento questi romanzi non hanno perso affatto il loro smalto; anzi, nel leggerli oggi ci si potrebbe chiedere come mai l'industria editoriale americana, all'epoca, sia stata così miope, a meno che, come sospetta Andrew M. Butler, non fossero gli scandalosi temi trattati a spaventare un'editoria commerciale ancora discretamente puritana...

In questo romanzo, ambientato nella provinciale cittadina di Pacific Park, in California, l'arrivo del "gigante" – il corpulento commerciante di dischi Joseph Schilling (il nome e la professione torneranno in *I giocatori di Titano*) – innesca tutta una serie di piccoli e grandi avvenimenti che coinvolgono un piccolo gruppo di personaggi: la giovane irrequieta e insoddisfatta Mary Anne Reynolds, vittima nell'adolescenza di attenzioni sessuali da parte del padre alcolizzato; il cantante jazz Carleton Tweaney, un nero di bell'aspetto deciso a far successo cantando la musica *crooner* che piace ai bianchi; Denny Coombs e sua moglie Beth, una coppia abbastanza travagliata, in cui lui è inacidito e incattivito dalle infedeltà di lei, che pare intenzionata a fare collezione di amanti.

Tutto inizia quando Mary Anne ha un colloquio con Joseph Schilling per un posto di commessa nel suo nuovo negozio di dischi (tema discretamente autobiografico per Dick, dato che proprio quello era stato il suo primo lavoro). Durante il colloquio Schilling sfiora la ragazza, e questo basta perché lei, memore della violenza subita dal padre, rifiuti il posto. Comunque qualcosa si sblocca nella sua vita, dal momento che lascia la casa dei suoi genitori per andare ad abitare con il fidanzato, Carleton Tweaney. Quest'ultimo però inizia una tresca con Beth Coombs, e questa ennesima infedeltà, per di più con un uomo di colore, fa impazzire a tal punto Danny Coombs che questi compra una Remington calibro .32 per accoppiare Carleton.

Si giunge così alla scena madre del tentato delitto d'onore, che va a finire in modo del tutto impreveduto: a morire è il marito tradito, che cade per le scale mentre fugge dall'infuriato Carleton. Mary Anne a questo punto cambia idea rispetto alla proposta di Schilling, anche perché sente di non poter più vivere con il cantante: e in breve tempo diviene non solo la commessa del cinquantenne commerciante di dischi ma anche la sua amante.

Proprio quando Mary Anne comincia ad arredare l'appartamento che ha affittato con i soldi del suo nuovo lavoro, sopraggiunge un altro colpo di scena sentimentale e psicologico. La giovane donna si rende conto che Joseph è l'ennesima figura paterna con la quale ha cercato di rimpiazzare il suo vero e spregevole padre; e che forse la sua vita deve uscire dalla gabbia di Pacific Park. Con un salto di un anno, scopriamo quale sia la vita diversa alla quale aspirava Mary Anne, vera e propria ribelle che anticipa le inquietudini giovanili degli anni Sessanta: la ritroviamo infatti, nel capitolo conclusivo, a San Francisco, madre di un bambino avuto con Paul Nitz, il pianista jazz che accompagnava Carleton, povera in canna ma tutto sommato felice con il nuovo compagno e il figlio.

Il romanzo è insomma la storia della fuga da un ambiente chiuso e provinciale, dalla *small town* prigioniera dei propri pregiudizi (non solo razziali) e da una vita senza prospettive, a una romantica bohème artistica nella libera e progressista città di San Francisco.

Nonostante qualche ingenuità e qualche svista, questo romanzo dimostra che Dick aveva il polso della realtà sociale della California anni Cinquanta e di tutte quelle trasformazioni che di lì a poco avrebbero dato vita alla controcultura, alla psichedelia, alla contestazione, al *flower power* e alle lotte contro la guerra in Vietnam, insomma agli anni Sessanta. (U.R.)

**Temi:** arte; artigianato; California/Marte; città; follia; matrimonio; media; merce; musica e musicisti; storia.

## **Mr Lars, sognatore d'armi → Il sognatore d'armi**

### **Nick e il Glimmung**

**Titolo originale:** *Nick and the Glimmung* (1988).

**Ispirato a:** la seconda parte di *Utopia, andata e ritorno*, e a diversi racconti da cui sono tratti gli alieni che affollano il Pianeta dell'Aratore: *Ora tocca al wub*, *La Cosa-Padre*, *Diffidate dalle imitazioni*.

Completato nel 1966, questo romanzo, forse rivolto ai bambini, uscì solo ventidue anni dopo, postumo. Diciamo “forse” rivolto ai bambini, perché Dick non conosceva molto quel pubblico, e a leggere questa *novelle*, pur deliziosa, viene qualche dubbio che possa essere adatta agli *under 10*.

Ma sicuramente vale la pena di leggerla. Raramente capita di trovare questa leggerezza e anche la cura della lingua è insolita nelle pagine di Dick, che talvolta soffrono della sua anfetaminica velocità di battitura. Si intuisce che *Nick e il Glimmung* fa parte dei tanti tentativi di Dick di sfuggire all'odiato-amato ghetto della fantascienza: pare che sia stato proposto a venti editori senza successo. Ed effettivamente va detto che era forse un po' troppo avanti sui tempi.

La vicenda inizia su una Terra sovrappopolata, dove non c'è posto per gli animali domestici: è vietato tenere in casa cani, pesci rossi, canarini e anche gatti. Ma il piccolo Nick Graham non vuole rinunciare al suo gattone bianco e nero di nome Horace; né lo vogliono i suoi genitori, i quali, quando l'animale viene scoperto, decidono di emigrare sul Pianeta dell'Aratore.

Ma una volta giunti sul loro nuovo mondo scoprono che il paradiso promesso è in realtà un mondo in guerra: da quando un'inquietante, misteriosa e malvagia creatura, il Glimmung, vi si è stabilita, le varie popolazioni aliene si sono alleanze a essa, oppure l'hanno combattuta. Ed ecco che la fantasia di Dick si sbizzarrisce a popolare il pianeta con alcuni degli alieni più buffi e improbabili nella storia della fantascienza (riciclando creature di precedenti racconti o inventandone *ex novo*): i wub, gli stampatori, gli spiddle, le cose-padre, i werj, i nunk, e altri ancora; chi nemico giurato del Glimmung, chi suo servitore (una situazione che ricorda vagamente *Il signore degli anelli*, ma con molta più sana ironia).

Nick si troverà, per una serie di coincidenze, a entrare in possesso del libro del Glimmung: un magico volume che cambia ogni volta che qualcuno lo legge, e dove c'è scritto tutto quel che c'è da sapere sulle varie creature del pianeta, compreso ciò che accadrà loro. Se da un lato questo dà un vantaggio a Nick, dall'altro ne fa il bersaglio obbligato del Glimmung e dei suoi scherani. Inoltre Nick smarrisce l'amato gatto Horace e si mette in viaggio, accompagnato da una pattuglia di spiddle (alieni di buon animo ma assai poco credibili come combattenti), in cerca del gatto e soprattutto di uno stampatore che gli permetta di copiare il libro. In realtà tutto il suo viaggio lo porterà dritto nelle grinfie del Glimmung, e a quel punto solo la lettura del libro gli suggerirà un possibile modo di risolvere la situazione.

Anche se il finale è un po' affrettato e discretamente ambiguo (come al solito il Glimmung non può essere definitivamente eliminato, anche se può essere tenuto in scacco; e forse non è neanche così cattivo...), la storia è affascinante perché è quintessenzialmente dickiana, ma senza quelle esagerazioni nella complicazione della trama che talvolta intaccano anche le opere migliori del nostro.

Interessante, del resto, l'idea del libro che descrive completamente un mondo e che si aggiorna: Dick l'aveva ripresa da *Utopia, andata e ritorno*, e la riproporrà in *Divina invasione*, dove però il volume sarà nientemeno che la Torah. E anche l'idea di un pianeta dove possano coesistere (quasi) pacificamente razze e culture diverse è assai prossima all'utopia psichiatrica di *Follia per sette clan*.

Infine, va detto che questo libro ha ispirato uno dei più bei romanzi di fine secolo (XX), ovvero *Ragazza con paesaggio* di Jonathan Lethem, che ne è a tutti gli effetti una sofisticata riscrittura in chiave avantpop, con l'aggiunta di una sostanziosa dose dell'autentica mitologia americana: il western. (U.R.)

**Temi:** *alieni; arte; artigianato; California/Marte; città; fantascienza; guerra.*

## Noi marziani

**Titolo originale:** *Martian Time-Slip* (1964).

**Ispirato a:** il racconto *All We Marsmen* (pubblicato nel 1963 su "Worlds of Tomorrow", inedito in Italia).

*Noi marziani* è senza dubbio il testo di Dick più commentato e studiato insieme a *L'uomo nell'alto castello*. Forse perché rispetto ad altri romanzi di Dick è più compatto e coerente; forse perché la resa dal punto di vista interno di una mente autistica è riuscita particolarmente bene; forse perché dietro Marte si vede abbastanza chiaramente, in controluce, l'America, in particolare quel microcosmo americano che è la California. Si sospetta che il romanzo come lo leggiamo oggi sia la trasformazione in fantascienza di un preesistente dattiloscritto perduto, probabilmente di carattere realistico, uno dei vari romanzi scritti da Phil tra il 1955 e il 1962 per cercare di fare breccia nel mercato della narrativa generale (che gli avrebbe portato maggior prestigio e soprattutto più soldi); in assenza del dattiloscritto siamo però nel regno delle pure ipotesi.

Tutto ruota, a ben vedere, attorno al bambino autistico Manfred Steiner e

ai coloni terrestri su Marte che lo circondano (famiglia, vicini, colleghi dei vicini e così via allargando il raggio). Nella prima parte del romanzo il padre di Manfred, Norbert, si suicida. Ciò lascia Manfred alla mercé delle macchinazioni di Arnie Kott, il potente capo del sindacato degli idraulici, che sul pianeta rosso ha in mano l'acqua, risorsa vitale in ragione della sua scarsità (non a caso già nella primissima pagina si tocca il tema dell'acqua e del risparmio che se ne deve fare).

Il piano di Arnie Kott si basa su una teoria che spiega l'autismo come condizione asincrona della mente: l'autistico vive in un tempo diverso da quello degli altri, e per questo non può interagire con il mondo a lui contemporaneo. Ma, e questo interessa Kott, Manfred conosce il futuro. Se si riuscirà a interagire in qualche modo con lui, si potranno conoscere in anticipo le mosse del nemico di Kott, il ricco imprenditore Leo Bohlen, che sta architettando una speculazione edilizia sui Monti FDR, dove le Nazioni Unite intendono costruire grandi complessi di case popolari.

In effetti Manfred vive nel futuro, ed è questa la sua maledizione, perché la sua coscienza si trova intrappolata proprio in uno di quei complessi, il tetto e cadente edificio Am-Web (*Alle Menschen Werden Brüder*, ironica citazione del testo di Schiller che Beethoven ha usato per il quarto movimento della *Nona Sinfonia*), che in quel luogo morto e deserto è circondato dal "putrio" (nell'originale *gubble*), cioè dallo sfascio e dalle macerie.

Il romanzo ruota attorno alla rivalità che mette Arnie contro Leo, e in cui tutti i personaggi vengono in qualche modo coinvolti: Erna, la madre di Manfred; Jack, figlio di Leo, ingegnere; Silvia, sua moglie; Otto Zitte, idraulico donnaiolo che rileva l'attività di Norbert Steiner, attirandosi l'ostilità di Arnie e altri ancora. I rapporti tra i personaggi creano una fitta rete di avvenimenti, passioni, odi, che sfociano in un finale violento, con l'assassinio (descritto con magistrale asciuttezza) di Arnie Kott da parte di Otto. E tutto si chiude con la surreale comparsa di Manfred Steiner, vecchissimo, tenuto in vita da un apparato che ne fa un vero cyborg, tornato dal futuro a vedere sua madre per l'ultima volta.

Manfred compie questo miracolo grazie alla sua capacità di spostarsi nel tempo, che probabilmente gli ha anche consentito, in un punto indeterminato del futuro, di sfuggire – come rivela all'attonito Jack Bohlen – allo spaventoso edificio Am-Web. E siccome l'ex autistico compare attorniato dai bleekmen, gli indigeni di Marte che vivono ai margini degli insediamenti terrestri, c'è da sospettare che essi abbiano avuto parte nell'acquisizione della capacità di viaggiare nel tempo.

I bleekman, pur nella loro marginalità, hanno attirato la curiosità degli interpreti. Essi sono infatti tutt'altro che passivi spettatori, e intervengono nel tentativo di Arnie Kott di raggiungere il passato e far sì che i terreni della speculazione vengano acquistati prima che se ne possa impadronire Leo Bohlen. Una battuta di un bleekman, Elio, è particolarmente rivelatrice: parlando di Man-

fred, che in quanto autistico è irraggiungibile per tutti, egli afferma che “i suoi pensieri sono chiari come l’acqua per me, e i miei sono altrettanto chiari per lui. Siamo entrambi prigionieri in un paese ostile”. Prigioniero del futuro palazzo Am-Web il piccolo Manfred, prigionieri di un Marte occupato dai terrestri i bleekmen, che come modo di fare e per la situazione in cui si trovano ricordano molto i nativi americani che chiamiamo indiani, anche loro da molti anni prigionieri in un paese ostile. Di qui parte necessariamente una lettura politica del romanzo, che può essere letto, e lo è stato, come grande metafora degli Stati Uniti e della loro radicale inumanità. (U.R.)

**Temi:** *alieni; androidi; California/Marte; capitale; città; donne; fantascienza; follia; kipple; matrimonio; merce; psichiatria; poteri psi; società/individuo; tempo.*

## **Radio libera Albemuth**

**Titolo originale:** *Radio Free Albemuth* (1985, pubblicato postumo, manoscritto completato nel 1976).

Se questo romanzo fosse null’altro che una prima versione di *VALIS*, potrebbe interessare praticamente solo agli addetti ai lavori e ai maniaci di Dick. La verità è che nel processo di riscrittura che portò l’autore da *Radio libera Albemuth* a *VALIS* le modifiche furono così tante e sostanziali che in pratica abbiamo a che fare con due romanzi diversi; entrambi fra le cose più belle scritte da Dick, e su questo concordano numerosi critici.

Vale quindi la pena di addentrarsi nella vicenda di Phil Dick, il narratore della storia, che parla del suo amico immaginario Nicholas Brady. Immaginario, ma estremamente simile al vero Dick: a leggere le prime trenta pagine del romanzo si ha l’impressione di scorrere la biografia dello scrittore. La grande differenza è che mentre il “vero” Dick è diventato un autore di fantascienza poco prima di compiere i trent’anni, Brady resta il commesso di un negozio di dischi (mestiere che Dick effettivamente fece per diversi anni) per tutta la vita.

Si tratta di un romanzo distopico che narra, oltre alla vicenda di Brady, tipico sballato abitante della libertaria e anticonformista Berkeley (il polo progressista e rivoluzionario della California), quella del sinistro presidente Ferris F. Fremont, espressione della famigerata Orange County (la contea a sud-est di Los Angeles, protervamente repubblicana e reazionaria: l’altra faccia della California). Fremont viene eletto alla fine degli anni Sessanta e avvia una campagna contro una misteriosa organizzazione segreta chiamata Aramcheck. Nel frattempo Nicholas comincia a ricevere enigmatici messaggi da un’entità che definisce *VALIS* (un acronimo che sta per “vasto sistema di intelligenza vivo e attivo”), sulla cui natura architetta le ipotesi più strampalate (dalla voce divina a esperimenti telepatici da parte dei russi). Si capisce gradatamente che, qualsiasi cosa sia *VALIS*, la sua missione è di proteggere Nicholas e il suo amico Phil – anche e soprattutto dalle macchinazioni degli Amici del Popolo Americano, un’organizzazione di sostenitori di Fremont che pare determinata a incriminarli. Nicholas per tutta risposta decide di registrare un disco che contenga mes-

saggi subliminali (sull'esempio di certe canzoni dei Beatles, dei Led Zeppelin e dei Rolling Stones) che possano aprire gli occhi agli americani sulla natura demoniaca del presidente. Ma arriva il momento tragico in cui VALIS, che ha sede su un satellite artificiale, viene distrutto dal governo e i due amici vengono arrestati. Phil racconta di seguito la sua prigionia, nonché l'esecuzione di Nicholas. Il cupo finale viene illuminato dal suono della canzone di Nicholas ascoltata alla radio da un gruppo di ragazzi, che quando la trasmissione viene interrotta attaccano a cantarla in coro.

Oltre alla dimensione autobiografica, questo romanzo trae molta della sua energia da una fitta serie di riferimenti alla storia americana e non solo. Il diabolico Ferris F. Fremont (le cui tre F iniziali ovviamente equivalgono a 666, il Numero della Bestia) somiglia molto a Richard Nixon, anche lui californiano, ma alcuni aspetti della sua vita alludono a Joe McCarthy, e altri a Charlton Heston, l'ultraconservatore attore americano leader della National Rifle Association (poi protagonista inconsapevole del finale del film *Bowling a Columbine* di Michael Moore).

*Radio libera Albemuth* è fondamentalmente un grande affresco del declino e dello spegnersi della controcultura americana, scritto non a caso poco dopo l'epoca di Nixon, ma paurosamente presago della controriforma ben più accanita e organizzata che si sarebbe scatenata con la presidenza di Ronald Reagan a partire dal 1980 (del resto Reagan era californiano come Nixon e suo pupillo politico). In poche altre opere di Dick si vede come la religione non sia affatto un oppio che aiuta lo scrittore a dimenticare la situazione sociopolitica in cui vive, ma una lente che gli permette di esaminare gli aspetti più inquietanti della realtà americana.

Dal punto di vista letterario è estremamente interessante la scissione dello scrittore in due personaggi (come sarà poi, in modo più scoperto ma al tempo stesso più ambiguo, nel successivo *VALIS*), che porta l'io narrante Phil a distaccarsi schizofrenicamente dal proprio vissuto, proiettato sull'alter ego Nicholas. È anche interessante notare come in questo romanzo del 1976 l'organizzazione fantasma Aramcheck anticipi la mania dei complotti e delle società segrete che fuoreggia di questi tempi... (U.R.)

**Temi:** *alieni; Dio; donne; droga; potere; poteri psi; realtà/illusione; religione; storia.*

## **Redenzione immorale**

**Titolo originale:** *The Man Who Japed* (1956).

Per ironia della sorte, questo è l'unico romanzo di Dick il cui titolo originale sia lo stesso con cui l'autore l'aveva presentato alla casa editrice. Il titolo italiano, invece, è particolarmente infelice, e fa sì che si perda l'allusione allo scherzo giocoso ("The man who japed" è infatti "l'uomo che scherzava" o "il burlesco"), che costituisce proprio l'innescò della trama del romanzo.

Nel mondo del 2114 immaginato da Dick, dopo una guerra atomica che ha provocato distruzioni, fame e miseria la Terra è dominata da un governo dispo-

tico basato su un intransigente moralismo, che applica un sistema chiamato Morec (*Moral Reclamation*, redenzione morale). Ovviamente la repressione sessuale è opprimente, e spie-robot tengono tutti orwellianamente sotto controllo. E se ti pescano a violare le regole puoi perdere il lavoro e soprattutto la casa (brutto guaio in un'epoca in cui già il monolocale è un lusso).

Questo finché qualcuno comincia a imbrattare con scritte poco riguarde la statua del maggiore Streiter, il fondatore del Morec, e addirittura a sfregiarla in modo fantasioso, mettendo in ridicolo l'austero personaggio. Questo qualcuno, come scopriamo presto, altri non è se non Allen Purcell, un giovane e brillante autore televisivo dedito alla causa del moralismo, che però di notte si trasforma nel suo critico più feroce e sarcastico. Si tratta ovviamente di un caso di personalità scissa; e Allen non trova di meglio da fare se non andare in terapia psicanalitica sotto il falso nome di John Coates.

Il problema è che durante una seduta Allen perde i sensi per risvegliarsi e scoprire che per tutti lui è John Coates, anche se ai controlli la sua identità risulta falsa. Il dottor Jeckyll, insomma, è diventato permanentemente Mr. Hyde e non riesce più a tornare indietro. Inoltre, la psicoanalista Gretchen Malparto, che lo ha in cura, sembra aver sviluppato un'eccessiva simpatia per lui...

Non si può dire che questo sia tra i migliori romanzi di Dick; il suo pregio maggiore sta nella satira sociale che mira al perbenismo dell'America anni Cinquanta, anch'essa guidata da un militare (il presidente Eisenhower, ex generale) e sotto l'occhio impietoso dei vari comitati d'inchiesta parlamentari, da quello anche troppo famoso di Joseph McCarthy al ben più temibile Huac cui prese parte anche un giovane e intraprendente repubblicano della California, Richard Nixon. Insomma, storie di un'America in cui ogni tanto parte una caccia alle streghe, da quelle mitiche dei puritani a quelle terroriste dei nostri giorni.

D'altra parte, il carattere acerbo di quest'opera si spiega anche con la data: venne completato nel 1955, quando Dick, a ventisette anni, aveva pubblicato solo qualche decina di racconti e stava aspettando di vedere stampato il suo primo romanzo, *Lotteria dello spazio*. A tutti gli effetti è ancora fondamentalmente solo un'opera di apprendistato.

Eppure si potrebbero notare strani punti di contatto tra questo romanzo minore e il ben più noto (e riuscito) *Scorrete lacrime, disse il poliziotto...* Volendo andare oltre, si potrebbe addirittura ipotizzare che l'idea di un burlone che mette alla gogna un governo totalitario sia arrivata in qualche modo fino ad Alan Moore mentre ideava il suo *V for Vendetta*, uno dei classici del *graphic novel* degli anni Ottanta. (U.R.)

**Tem:** *amnesia/anamnesi; fantascienza; matrimonio; media; postatomica, catastrofe; potere.*

**Redivivi S.p.A. → In senso inverso**

**Ritorno dall'aldilà → In senso inverso**



## **Scorrete lacrime, disse il poliziotto**

**Titolo originale:** *Flow My Tears, the Policeman Said* (1974).

**Ispirato a:** un “viaggio” con la mescalina avvenuto nel maggio 1970; il titolo è ispirato a una composizione per liuto di John Dowland (1563-1626).

Scritto fra il marzo e l'agosto del 1970, *Scorrete lacrime* appartiene alla fase “acida” dell'esistenza dickiana, ma prelude già all'ultima parte della sua produzione, quella della maturità stilistica e filosofica, in cui i temi fondamentali sono la religione e la (dolorosa) condizione umana da cui è impossibile fuggire. Il protagonista, assolutamente neutro e incolore, è Jason Taverner, una star della televisione che, dopo l'assalto della sua ex amante che lo ferisce con una “spugna di Callisto”, si risveglia in una camera di hotel, senza documenti, senza identità, e senza che nessuno al mondo si ricordi di lui, nonostante la sua fama. Un compiacente portiere d'albergo (in realtà un confidente della polizia) lo accompagna da Kathy, giovane falsificatrice anch'essa legata alla polizia, che lo fornisce di documenti nuovi. Poi tocca al suo contatto, Mc Nulty, che arresta Taverner ma poi, dal momento che per un (supposto) errore scambia il suo nominativo con un altro, lo rilascia. A questo punto entra in gioco il personaggio più bello del romanzo, e sicuramente uno dei migliori di Dick: il potentissimo e tormentato generale della polizia Felix Buckman, amante della musica antica, collezionista di oggetti e di francobolli, e, nell'orrendo stato di polizia in cui si svolge il romanzo, anche poliziotto per bene. Egli ha una sorella gemella, Alys, che è sadomaso, bisessuale e tossicomane. Alys è anche la sua amante e la madre del loro figlio (e naturalmente è la proiezione delle fantasie dickiane su Jane, la sorella gemella morta neonata, accanto alla quale lo scrittore venne sepolto). Buckman, insospettito, fa catturare Taverner e lo rilascia, dopo avergli messo addosso dei segnalatori, convinto che un uomo senza identità in quel mondo di controllo e vigilanza abbia un potere superiore agli altri, e sia quindi pericolosissimo. Sarà Alys a rintracciare Taverner all'uscita del commissariato e a portarlo a casa sua; unica a conoscerlo, a possedere i suoi dischi, a sapere tutto di lui. Alys morirà per una presunta overdose, e Taverner verrà incolpato di omicidio, ma intanto questo sfasamento di realtà si andrà a ricomporre. Alys aveva usato una droga sperimentale, la KR3, in grado di bloccare la percezione spaziale quotidiana per lasciare che uno dei tanti universi possibili si dispieghi autonomamente. L'universo è simile a quello quotidiano ma assorbe Taverner (che non esisteva) e tutti gli altri personaggi: solo la morte di Alys permette di riconnettere l'universo fittizio a quello “originario”. Dick utilizza le categorie kantiane ma soprattutto quelle schopenhaueriane per costruire anzitempo la teoria del “multiverso” che solo nell'ultimo decennio comincia a essere considerata degna di fede, ma, come è nel suo stile, anziché un mondo ucronico con tutte le “diversità potenziali” con il nostro ne disegna uno distopico-ucronico, dove Richard Nixon è quasi divinizzato, il mondo è in mano alla polizia, il problema razziale è stato eliminato permettendo ai neri di avere un solo figlio, gli studenti vivono in mezzo alle rovine delle università e i campi di concentramento lavora-

no a pieno ritmo. Da ricordare la grande scena in cui, appurata la morte della sorella, Buckman vaga fino a un distributore dove un nero sta facendo benzina; non riuscendo a parlargli, stroncato dal dolore, gli passa un foglio con disegnato un cuore trafitto da una freccia. Il nero lo abbraccia, capendo il suo disperato bisogno di amore. Non è ancora l'*agape* paolina di cui Dick si nutrirà in seguito, ma piuttosto la "simpatia" schopenhaueriana, per cui ognuno di noi fa parte del tutto, e quindi degli altri. Phil scoprirà che la stessa scena era contenuta negli *Atti degli apostoli* (VIII, 27-39), che egli all'epoca non aveva letto, e ne vivrà una analoga nel 1978. (C.A.)

**Temi:** *amnesia/anamnesi; capitale; donne; droga; follia; media; musica e musicisti; polizia; potere; psichiatria; realtà/illusione; società/individuo.*

## **Scrutare nel buio → Un oscuro scrutare**

### **Svegliatevi dormienti**

**Titolo originale:** *The Crack in Space* (1966, titolo del manoscritto: *Cantata 140*).

**Ispirato a:** il racconto lungo *Cantata 140* (1964), che consiste praticamente nella prima metà del romanzo.

Decisamente non uno dei testi più amati di Dick, rientra nel filone delle storie parallele. Ambientato nel 2080, racconta la storia di una terra sovrappopolata dove i milioni di disoccupati (prevalentemente non bianchi) non ricevono un sussidio, bensì vengono messi in stato di animazione sospesa in attesa che ci sia qualcosa da fare per loro. La triste verità è che ogni tanto qualcuno asporta loro organi da trapiantare; non è insomma una bella situazione.

Una speranza per i disoccupati e disanimati del romanzo si manifesta quando, attraverso la "crepa nello spazio" del titolo originale, si raggiunge una Terra alternativa, vergine e incontaminata, che non conosce l'*Homo sapiens* ed è disponibile per una colonizzazione da parte dei poveri della Terra sovrappopolata.

Sarebbe dunque il momento in cui il candidato alla presidenza Jim Briskin (afroamericano) potrebbe annunciare: "Svegliatevi, dormienti" (citando così la *Cantata BWV140* di Johann Sebastian Bach *Wachet auf, ruft uns die Stimme* cui alludono il titolo della versione breve e quello dell'ultima traduzione italiana), assicurandosi così la vittoria alle elezioni e la gloria immortale. L'altra Terra si presenta come una nuova America, una terra promessa dove ci sarà spazio per tutti. Ma ben presto si scopre che l'altra Terra è tutt'altro che sgombra, bensì abitata dall'Uomo di Pechino, un umanoide che al posto di scienza e tecnologia ha sviluppato una magia altrettanto letale basata su poteri paranormali.

Nel finale Briskin vince le elezioni, ma non avrà vita facile: per dare speranza ai dormienti, dovrà affidarsi allo strampalato inventore Brent Mini e ai suoi progetti per la colonizzazione di Urano, al limite della pura e semplice ciarlataneria.

Leggendo questo romanzo bisogna tenere conto che in Dick emerge spesso una vena satirica alimentata disordinatamente con fatti dell'attualità statunitense del periodo in cui l'autore si trovava a scrivere. Quando Dick era in vena, da

questa pulsione satirica uscivano capolavori come *I simulacri*; quando la musa scioperava, ma Dick doveva comunque vendere un manoscritto per tirare a campare e pagare gli alimenti alle varie ex mogli, gli uscivano romanzi come questo, un *presidential novel* non del tutto a fuoco, con tante idee interessanti non sviluppate e il solito ritmo indiavolato a tenere insieme la baracca. Restano i personaggi: l'umano e stoico Briskin, il cinico tenentario di bordelli orbitali bicefalo George Walt (a proposito, che cos'è la crepa o fessura nello spazio cui allude il titolo? non sarà un doppio senso discretamente osceno?) e il sinantropo Bill Smith, messo in mostra sulla Terra del 2080 come un tempo ottentotti e indiani d'America nelle capitali europee...

Se pensiamo che alle presidenziali del 1959, quelle che opponevano John Kennedy a Richard Nixon, Dick annullò la sua scheda votando per Martin Luther King, si capisce che non era affatto indifferente al problema dei diritti civili, cioè alla discriminazione razziale ed etnica. (U.R.)

**Temi:** *alieni; capitale; fantascienza; musica e musicisti; mutanti; potere; poteri psi; storia; tempo.*

## **Tempo fuor di sesto**

**Titolo originale:** *Time Out of Joint* (1959).

**Ispirato a:** il titolo è ispirato a una battuta dell'Amleto di Shakespeare che il protagonista pronuncia nel corso del romanzo.

Con *Tempo fuor di sesto* Dick dà il via alla prima grande manipolazione del tessuto reale, costruisce un patrimonio di segni e di temi che darà corpo ai facitori d'incubi seguenti (basti pensare al cinema; in qualche misura *Dark City* di Alex Proyas, 1997; *The Truman Show* di Peter Weir, 1998; *The Village* di M. Night Shyamalan, 2004, derivano tutti da questo testo). Siamo nel 1959, in una pacifica quanto anonima cittadina della provincia americana, Old Town, dove Ragle Gumm vive assieme alla sorella Margot, al cognato Vic e al nipote Sammy, e sbarca il lunario giocando. La sua specialità è il concorso a premi di un quotidiano, *Dove si troverà l'omino verde?*, che consiste nell'individuare ogni giorno, in una mappa di 1208 quadratini, quello in cui l'extraterrestre potrebbe atterrare. Ragle è da tre anni campione indiscusso del gioco, grazie soprattutto alla sua capacità quasi paranormale di seguire la configurazione e il disegno degli eventi. Ma il tran tran di Ragle è solo apparente: è turbato non tanto dallo stress per vincere ogni giorno il concorso, o dalla svogliata corte che fa alla vicina June Black: piuttosto dalle allucinazioni in cui a volte gli pare di cadere, quando la realtà scompare ai suoi occhi e al suo posto si manifestano bigliettini con scritte come "Chiosco delle bibite", "Autostrada", "Porta". Anche Sammy gli porta bigliettini analoghi, poi arriva un elenco telefonico con numeri inesistenti, su una rivista compaiono le immagini di una famosa quanto a loro sconosciuta Marilyn Monroe, strani segnali vengono intercettati dalla radio a galena di Sammy. Ragle e Vic si rendono conto che la realtà nella quale stanno vivendo ha qualcosa di strano e decidono di investigare. A questo punto le sorprese si sus-

seguono rapide, in una sequenza che ricorda, alla rovescia, *Il castello* di Franz Kafka. Ragle cerca di uscire dalla città una prima volta senza riuscirci, viene preso dalla polizia e narcotizzato, non senza aver prima compreso però di vivere in una città fittizia; nel mondo esterno è il 1998, esistono le radio e gli “antennati” dei videoregistratori, e il suo nome è conosciutissimo. Dimentico di parte di quanto ha scoperto, Ragle tenta con il cognato una seconda fuga e supera il confine della cittadina. Adesso tutta la verità viene svelata, a lui e al lettore: la colonia lunare si è ribellata alla Terra e da tre anni le due fazioni si combattono senza sosta. I ribelli lanciano razzi esplosivi sulla Terra e Ragle, un tempo creatore di moda e inventore, è diventato esperto nel difficile compito di prevedere la sequenza delle cadute dei missili; una volta compreso che la ragione stava dalla parte dei lunatici, ha preso contatto con loro, ma è stato scoperto e per lo stress è regredito all’epoca felice (o presunta tale) della sua infanzia, gli anni Cinquanta. Old Town è una tipica quanto falsa cittadina di quel decennio in cui è ricostruito, almeno parzialmente, il suo mondo da bambino, e il concorso a premi nasconde la sua vecchia attività: indovinare dove cadranno le bombe. Attorno a lui è stata messa in piedi un’accurata finzione, una gigantesca recita ai cui partecipanti, per la maggior parte volontari, sono stati inseriti nuovi e falsi ricordi; Margot non è sua sorella, ma la moglie di Bill Black, che in realtà è un maggiore delle forze armate che si occupa del piano, Vic non è suo cognato ma il fruttivendolo del suo quartiere e così via. Alla fine Ragle decide di raggiungere i lunatici, sapendo di troncargli definitivamente con il proprio passato e con un mondo che, sebbene assolutamente fittizio, rappresenta comunque ormai per lui un ambiente conosciuto, a cui si è affezionato. *Tempo fuor di sesto* è il primo grande romanzo della prima fase della vita e dell’opera dickiana; quando cioè il dibattito ontologico è ancorato filosoficamente alle concezioni tradizionali, da quella platonica a quella, come in questo caso, empiristico-berkeleiana. A dire che non siamo ancora giunti alla “lacerazione del cielo di carta” di pirandelliana memoria, l’unica droga che compare nel romanzo è il tetracloruro di carbonio, che non porta al “trip”, e la mistica indiana, ebraica o cristiana sono ancora lontane: ma è proprio con questo romanzo che per Dick cominciano a spalancarsi le “porte della percezione”. (C.A.)

**Temi:** città; donne; droga; fantascienza; follia; gioco; guerra; matrimonio; media; memoria; polizia; poteri psi; realtà/illusione; trame e personaggi.

## **Tempo fuori luogo → Tempo fuor di sesto**

### **The Broken Bubble**

**Titolo originale:** *The Broken Bubble* (1988).

Questo è uno dei tre romanzi di Dick ancora inediti in Italia. La storia inizia nel luglio del 1956 (l’anno in cui Dick completò il dattiloscritto) a San Francisco, città genuinamente dickiana. Jim Briskin, trentenne, che conduce un programma di musica classica su una radio locale, viene sospeso perché si è rifiutato di

leggere uno spot pubblicitario in diretta. Incontra Art e Rachael Emmanuel, una coppia sposata di adolescenti, e viene preso da una tale simpatia per loro che li presenta alla sua ex moglie Pat, dalla quale ha divorziato perché lui è sterile (anche se l'amore tra i due non è affatto spento).

Pat convince Art a portarla a fare un giro in macchina: i due finiscono per fare l'amore a Twin Peaks (ben prima dello sceneggiato di David Lynch). La relazione tra i due è appassionata, anche se l'atteggiamento di Pat è più che altro materno. Jim, preoccupato all'idea che Rachael si metta a dare la caccia a Pat, comincia ad andare a pranzo con la ragazza; quest'ultima, che è incinta, gli propone di andare a vivere insieme in Messico, dove lui potrebbe far crescere il bambino come fosse suo figlio, ma Jim non si lascia sedurre. Altri personaggi memorabili entrano nella vicenda, anche se come comprimari: spiccano Ferde Heinke, uno scrittore di fantascienza alle prime armi – un racconto del quale (“The Peeping Man”, cioè “il guardone”) è incluso nel romanzo (per Dick è un modo di sbeffeggiare la fantascienza basata sui poteri extrasensoriali assai apprezzata da John Campbell e dalla sua rivista “Astounding”) – e Thisbe Holt, una spogliarellista supermaggiorata che, per guadagnarsi da vivere, entra nuda in una bolla di plastica trasparente (dotata di buchi che consentono di respirare) durante i convegni di lubrifici optometristi, che si divertono poi a farla rotolare. Alla fine Pat, che a fasi alterne illude Art e lo respinge, decide che dopo tutto è con Jim che vorrebbe stare. Quanto ad Art, evita di poco l'arresto a causa dell'azione dimostrativa di un gruppo di rivoluzionari fissati con la fantascienza, ma viene erroneamente arrestato per atti vandalici, perché la bolla di Thisbe Holt, riempita di spazzatura, è stata gettata dalla finestra di un albergo e Art è stato ritenuto responsabile. Jim paga la cauzione di Art e poi accompagna Rachael a partorire.

Scritto in un momento in cui Dick puntava a entrare nel mercato della letteratura non di genere, questo romanzo presenta comunque una serie di elementi che si ritroveranno in tutta la sua opera: dai nomi dei personaggi (come quello di Jim Briskin), alla ragazza dai capelli neri – *dark-haired girl* – (Rachael), alla radio (che Dick aveva praticato prima di cominciare a scrivere). Ma soprattutto è affascinante il mondo di eccentrici, sballati, rivoluzionari sconclusionati, pazzoidi e geni mancati di San Francisco, che già negli anni Cinquanta anticipava quella rivoluzione giovanile che si sarebbe pienamente manifestata solo nel decennio successivo. (U.R.)

**Temi:** *capitale; fantascienza; individuo/società; matrimonio; musica e musicisti; poteri psi; storia.*

## **Ubik**

**Titolo originale:** *Ubik* (1969).

“Forse è davvero così. Forse si rinasce di nuovo, come dice *Il libro tibetano dei morti*. È vero sul serio, Cristo, lo spero proprio. Perché in questo caso potremo incontrarci ancora tutti quanti. In un'altra parte della foresta, come in Winnie-the-Pooh, dove un bambino e il suo orsacchiotto giocheranno per sempre. Una

categoria, pensò, imperitura. Come tutti noi. Finiremo tutti quanti insieme a Pooh, in un nuovo luogo più chiaro e duraturo.” Il più grande romanzo della fase “acida” di Dick, quello che ha fatto discutere ed entusiasmare critici e fan, quello che non lascia via di scampo, porta casualmente al centro di sé una delle poetiche predilette dell’autore: il ritorno all’infanzia, la regressione in un mondo innocente qui simbolicamente raffigurato da Winnie-the-Pooh, il personaggio di Alan Alexander Milne (a cui, non a caso, John Tyerman Williams ha dedicato una scherzosa lettura filosofica). Perché *Ubik* è sì un poderoso trattato di teologia negativa, un viaggio verso il Grande Nulla che traduce il dettato freudiano del ritorno dall’organico all’inorganico, una velenosa satira contro i mass media e la pubblicità, contro la meccanicità delle cose e la ribellione degli oggetti, e anche uno dei sottili giochi teologici nel mondo mitopoietico e illusoriamente agiografico di Dick, ma è anche un manuale per la ricerca non tanto della salvezza, quanto di un nuovo grembo dove incarnarsi e rinascere. Scritto nel 1966 e pubblicato tre anni dopo, *Ubik* si svolge in un futuro prossimo, il 1992, ma che sembrava allora lontanissimo. Punto di partenza è lo scontro in corso fra Glen Runciter, proprietario della Runciter Associates (un’associazione che utilizza “inerziali”, cioè esseri umani capaci di annullare le facoltà degli altri umani dotati di poteri Esp) e l’analoga e contrapposta associazione di precognitivi e telepati guidata da Ray Hollis. Quando uno dei migliori telepati di Hollis scompare sottraendosi alla sorveglianza dell’organizzazione di Runciter, questi si reca in visita alla moglie Ella, morta giovanissima ma tenuta in condizione di semivita nel Moratorium Diletti Fratelli, in Svizzera. La “resurrezione” di Ella viene gustata però dalle interferenze di Jory, il vicino di bara, un quindicenne con molta energia vitale. L’eroe del romanzo è Joe Chip, uno dei dipendenti di Runciter, specialista in misurazioni di campi e controcampi psichici, perennemente squattrinato e vittima di meccanismi omeostatici come porte che rifiutano di aprirsi e distributori automatici che non funzionano; proprio a Joe Chip tocca di presentare a Runciter una nuova specialista, Pat Conley, unica inerziale capace di modificare il passato. Joe, Pat e un gruppo di altri inerziali vengono portati sulla Luna da Runciter per bloccare un tentativo di spionaggio di Hollis, ma finiscono in una trappola. Runciter muore e Joe Chip si trova a guidare il gruppo dei superstiti. Per prima cosa conduce Runciter al Moratorium per poter entrare in contatto con lui, ma nessuna forma di semivita sembra possibile. E nel frattempo accadono strani fenomeni: le sigarette si sbriciolano, un paio di inerziali muoiono come se fossero invecchiati di colpo, la panna dei distributori di caffè è acida e Runciter comincia a manifestarsi sotto forma di avvisi sulle bustine di fiammiferi e negli spot televisivi: la realtà diventa, insomma, una specie di incubo psichedelico in cui tutto scorre al contrario. Runciter riesce a contattare Chip attraverso la scritta in un gabinetto “io sono vivo, voi siete morti”. È la sua mano che traccia queste parole, che stanno a significare che l’esplosione ha ucciso Chip e gli inerziali, sprofondandoli in un paramondo. In questa realtà Runciter, dato per spacciato al Moratorium, viene intanto sepolto nel suo paese na-

tale, Des Moines, e Chip cerca di raggiungerlo in una specie di viaggio che prima di essere fisico è neontologico, regressivo: un'auto moderna diventa una La-Salle del 1939 e poi una Ford T del 1929, gli abiti regrediscono insieme alla struttura degli edifici e i giornali recano la notizia che i francesi hanno sfondato la linea Sigfrido. Di spiegazione in spiegazione, ognuna delle quali nega la precedente, si arriva a capire dapprima che è Pat a guidare la regressione temporale, poi che tutti sono morti ma immersi nella semivita del Moratorium e che i messaggi di Runciter sono i disperati tentativi di lui, vivo, collegato agli apparecchi, per entrare in contatto con loro; e alla fine che la regressione è opera di Jory, e può essere fermata solo dal misterioso Ubik. A questo punto il testo scivola fuori da se stesso, s'infiltra nel metatesto: le epigrafi che introducono i capitoli altro non sono che spot pubblicitari che invitano al consumo di Ubik, che di volta in volta è un apparecchio elettrico, un deodorante e così via. Infine, la rivelazione: nel mondo dei semivivi è in corso una lotta perenne fra i non-morti buoni e quelli malvagi, di cui Jory è un rappresentante. Ella Runciter, che Chip affronta per strada nel suo vagabondare psichedelico, lo rifornisce di Ubik e gli spiega la verità. Il simbolico finale, introdotto da un'epigrafe pubblicitaria che media il Vangelo giovanneo con il Tao di Lao Tse, ma che contempla Ubik quale divinità, è semplicemente agghiacciante: al tecnico che ripristina i contatti con Ella, Runciter dà alcune monete di mancia. Ma le monete hanno impresso il volto di Joe Chip... Segno che anche la realtà vera sta cambiando?

*Ubik* è un romanzo eccezionale, in cui Dick smantella le coordinate del lettore sprofondandolo in questa impossibile regressione, appena determinabile da Ubik, una sostanza che è ubiqua ma consustanziale a tutte le altre sostanze, o meglio è, in senso aristotelico, la "sostanza prima", la "sostanza in senso forte" a cui tutte le categorie si riferiscono; nel contempo Ubik nasconde dietro di sé la macchina della realtà che differisce, platonicamente, in nome e oggetto, in forma e sostanza; un'insanabile contraddizione filosofica, la stessa questione degli Universali a cui Joe Chip si riferisce, e che magistralmente Dick riesce a sanare. Con una dichiarazione d'amore per l'orso di Milne. (C.A.)

**Temi:** *amnesia/anamnesi; Dio; donne; media; memoria; merce; poteri psi; realtà/illusione; religione; scienza; tempo; trame e personaggi; vita/morte.*

## **Ubik. La sceneggiatura**

**Titolo originale:** *Ubik. The Screenplay* (1985).

Per presentare questo testo è necessario raccontarne la genesi più che la trama (praticamente identica a quella del romanzo, *mutatis mutandis*). Tutto inizia nel settembre del 1974, quando il regista francese Jean-Pierre Gorin si reca in visita da Philip Kindred Dick, che all'epoca s'era trasferito da Berkeley a Los Angeles. Gorin non apparteneva al mondo di Hollywood ma a un gruppo sperimentale chiamato Dziga Vertov Group, del quale, alla fine degli anni Sessanta, avevano fatto parte anche Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville. Niente di strano che fosse stato affascinato da *Ubik* e proponesse allo scrittore di acquistarne

i diritti, anche se generalmente Gorin realizzava documentari (citiamo, per i cinefili, *Vent d'est* del 1969, *Pravda* del 1970 e *Lettre à Jane* del 1972).

Dick è entusiasta. Un po' perché un francese si è scomodato a raggiungerlo per proporgli la realizzazione di un film tratto da un suo romanzo; un po' perché c'è da intascare subito qualche dollaro. Gorin infatti è disposto a versare 1500 dollari per la stesura di una bozza della sceneggiatura entro la fine dell'anno e altri 2500 alla consegna. Il regista pagava di tasca sua perché sapeva che Francis Ford Coppola era interessato a produrre il film: e sentire quel nome aveva ulteriormente attizzato l'entusiasmo di Dick. Ma il progetto non andò in porto. Coppola si dileguò, e quando Dick consegnò la sceneggiatura, ben prima della scadenza (la scrisse in soli trenta giorni) scoprì che Gorin non possedeva i 2500 dollari pattuiti per saldare il lavoro. In seguito il regista riuscì a pagare Phil, ma non a trovare un altro finanziatore per la pellicola. Il primo film tratto da un romanzo di Dick sarebbe stato *Blade Runner*, come ben sappiamo.

Resta di questa vicenda il dattiloscritto, pubblicato postumo da una piccola casa editrice del Minnesota e diventato un pezzo da collezionisti (nel 2000 lo si comprava a 90 euro). Dick provò a mandarlo a due attrici che ammirava molto, Victoria Principal e Kay Lenz, ma ovviamente non ne venne fuori niente.

Quando Gorin gli aveva proposto di scrivere la sceneggiatura, Phil aveva dichiarato di sapere come si faceva a scriverne una. Ma il dattiloscritto è semplicemente l'insieme dei dialoghi del romanzo sfrondatai delle descrizioni. Un testo troppo lungo per un film (se ne potrebbe forse ricavare uno sceneggiato a puntate), e comunque non sufficientemente adattato alle esigenze narrative del grande schermo (ma se mai si decideranno a filmare *Ubik*, lo sceneggiatore si ritroverà comunque parecchio lavoro fatto). L'interesse della sceneggiatura sta piuttosto nelle indicazioni e nei suggerimenti che Dick ha inserito nel testo, che aiutano a definire la personalità di Joe Chip, di Glen ed Ella Runciter e degli altri personaggi.

Una trovata estremamente interessante, che suggerisce anche un modo di leggere il romanzo, è che le pubblicità di *Ubik* avrebbero dovuto essere inserite in sovrapposizione sul film, realizzando così una pellicola radicalmente pop (un film interrotto dalla pubblicità *all'origine*). Non resta che rammaricarsi per il film che non venne girato. (U.R.)

## **Un oscuro scrutare**

**Titolo originale:** *A Scanner Darkly* (1977).

**Ispirato a:** il titolo originale è ispirato a Paolo di Tarso (vedi scheda: *La città sostituita*) nella parafrasi dello stesso Dick: "We see as into a passive infrared scanner darkly".

Sotto un certo profilo *Un oscuro scrutare*, uno dei più belli e significativi romanzi di Philip Dick, può essere annoverato fra quelli meno fantascientifici, dal momento che tutto ciò che vi avviene era (ed è) possibile, per non dire in atto già da ora, se si escludono i servizi elettronici di sorveglianza e la bellissima invenzione della "tuta disindividuante" (chiamata nella prima versione italiana



“alter-abito”). Quest’ultima è un dispositivo che rende irricognoscibili gli agenti (infiltrati) della Narcotici per chiunque, compresi i colleghi; su una leggerissima membrana che copre il corpo vengono proiettati ad altissima velocità mille abiti e mille volti, fra cui anche quello dell’inventore. Protetto dalla tuta disindividuante l’agente Bob Arctor si reca a una conferenza pubblica dove, anziché propinare il solito discorso preconfezionato sui pericoli della droga, perde il controllo di sé e invita il pubblico prima a cercare di capire i tossici, poi a sparare ai grandi spacciatori. Perché Bob Arctor (Fred, per i colleghi) è un agente infiltrato, che vive in mezzo ai tossici e agli sbandati nell’anno 1994, in un panorama squallido e devastato dalla droga perfetta, la Sostanza M (*Substance D* nell’originale), chiamata *mors ontologica* perché è in grado di distruggere completamente l’individuo agendo sui due emisferi cerebrali. I problemi per Bob Arctor cominciano allora; scoperta la sua assuefazione alla droga sotto l’identità di “Fred”, viene sottoposto a controlli di medici e psicologi che si sono resi conto della sua situazione; ma nel contempo gli viene dato l’incarico di seguire Bob Arctor e di tenerlo sotto sorveglianza, dal momento che una soffiata indica quest’ultimo come un grosso spacciatore. In effetti Arctor compra droga in quantità da una piccola spacciatrice, Donna Hawthorne, di cui è innamorato, ma solo per giungere al commerciante all’ingrosso. Così si giunge al paradosso tipicamente dickiano: “Fred” spia Bob attraverso la sorveglianza elettronica, ma allo stesso tempo cerca di scagionarlo da ogni possibile accusa; e Bob continua il suo lavoro investigativo, stando bene attento a ciò che fa. In un clima crescente di sospetti, tradimenti, incidenti casuali ritenuti preordinati e della sindrome paranoica tipica dei tossicodipendenti, Dick descrive una comunità di *freak* degli anni Settanta, con i loro complessi e tipici dialoghi in gergo e non, con le manie e le ossessioni di quella generazione; è la sua comunità, o meglio il gruppo di persone che dopo la separazione dalla quarta moglie Nancy, dall’agosto del 1970 al febbraio del 1972, girarono attorno a lui e alla sua casa in Hacienda Way; tutti i personaggi del romanzo, a cominciare da Donna (una ragazza di cui non è stata rivelata l’identità, che ebbe una relazione con lui) sono amici, conoscenti, o parassiti, che per la disponibilità di Dick a regalare pasticche e droghe s’aggregavano al suo gruppo. Ma la comunità di Bob Arctor nulla ha della ruggente stagione dei primi anni Settanta; è una triste comunità dei Novanta, che scivola al punto terminale del percorso, quando la Sostanza M ha distrutto completamente “Fred”, che non ricorda più di essere Bob Arctor. E Bob Arctor, ormai ridotto a una larva, viene mandato alla comunità Nuovo Sentiero, diffusa in tutti gli States (modellata sulle comunità di recupero in stile lager, fra cui X-Xalay, in cui lo scrittore venne poi ricoverato) non senza che i suoi superiori gli facciano notare che, essendo un agente infiltrato diventato tossicodipendente, subirà una decurtazione dello stipendio e dovrà pagare una grossa multa. Lo accompagna in quest’ultimo viaggio Donna; anche lei agente della Narcotici infiltrata, anche lei all’oscuro della sua identità. Il romanzo potrebbe terminare in questo modo, e sarebbe già di per sé un finale toccante e spavento-

so, ma Dick aveva intenzione, quando lo scrisse, di procedere a una completa revisione dei suoi rapporti con la droga e con il suo mondo; Fred/Bob, ormai divenuto Bruce in comunità, è stato infiltrato nella rete Nuovo Sentiero per scoprire se è vero che la pianta da cui nasce la *mors ontologica* viene coltivata nelle comuni agricole: lo scoprirà, ma a quel punto non sarà più in grado di comprenderlo. Dick in un poscritto dichiara il suo debito al mondo on the road di quegli anni (e il suo abbandono), dedicando il libro ai compagni di allora, morti, ammalati, in preda a disturbi mentali; e include nell'elenco anche se stesso: "Phil, disturbi permanenti al pancreas". (C.A.)

**Temi:** *amnesia/anamnesi; cinema; città; donne; droga; fantascienza; follia; gioco; musica e musicisti; polizia; potere; psicoanalisi; psichiatria; realtà/illusione; società/individuo; tecnica; trame e personaggi.*

## **Utopia, andata e ritorno/1**

**Titolo originale:** *The Unteleported Man* (1964).

**Ispirato a:** il racconto lungo *The Unteleported Man* (1964).

Un po' di filologia: nel 1964 Dick aveva pubblicato un racconto lungo sulla rivista "Fantastic". Il racconto piacque a Donald Wollheim, che lavorava per la Ace Books e aveva già acquistato altre cose da Phil; così l'editor gli propose di trasformare il racconto lungo in un romanzo. Phil si mise al lavoro, aggiungendo alla storia, che riassumeremo più avanti, una seconda parte del tutto psichedelica, giustificata dal fatto che il protagonista, Rachmael Ben Applebaum, viene colpito da una freccetta che gli inietta una sostanziosa dose di Lsd. Ma proprio questa parte non piacque molto a Wollheim, che la censurò, e pubblicò nel 1966 la sola prima metà del romanzo, di circa un centinaio di pagine, con il titolo *The Unteleported Man*. È questa versione monca che esce in Italia nel 1968, nel numero 212 di "Galassia".

In un'altra scheda, intitolata *Utopia, andata e ritorno/2*, si parlerà della versione completa del romanzo, pubblicata in Inghilterra nel 1984. Descriviamo qui invece la versione del 1966.

La vicenda inizia sulla Terra nel 2014, quando Rachmael Ben Applebaum, giovane imprenditore in cattive acque, pesantemente indebitato con la potente società Srh (nell'originale Thl, con un'allusione ironica al ben noto corriere internazionale), comincia a sospettare che ci sia del marcio su Bocca di Balena, il pianeta dove si sta riversando il surplus di popolazione della Terra sovraffollata. L'insediamento su Bocca di Balena è sotto il controllo della Srh, quindi Rachmael ha tutto l'interesse a vederci chiaro e, se è il caso, a far scoppiare uno scandalo.

Tutti vanno sul pianeta con il teletrasporto, inventato dallo scienziato Sepp von Einem, legato alla Srh: ci si mettono solo quindici minuti. Ma Rachmael non si fida proprio del teletrasporto, sospettando che l'intera operazione sia una specie di Soluzione finale in stile nazista, che prevede l'eliminazione dei coloni al loro arrivo – né più né meno come si faceva ad Auschwitz con le camere a gas camuffate da docce. Decide allora di raggiungere il pianeta con l'ultima

astronave della flotta (un tempo di proprietà del padre) che gli sia rimasta: la velocissima Omphalos, che comunque ci mette diciott'anni per compiere il viaggio (di qui il titolo originale, "l'uomo non-teletrasportato").

Ovviamente non si può restare svegli per tutto quel tempo da soli, quindi Rachmael chiede aiuto all'agenzia di investigazioni private Lies Inc., il cui capo Matson Glazier-Holliday dovrà trovargli pezzi di ricambio per l'astronave e fornirgli l'equipaggiamento per trascorrere il lunghissimo viaggio in animazione sospesa. Ma il tentativo fallisce, e Rachmael deve affrontare i diciott'anni di solitudine senza la protezione del sonno profondo.

Nel frattempo Matson si teletrasporta su Bocca di Balena e viene assassinato, ma la sua assistente Freya (una ragazza dai capelli scuri che ovviamente ha fatto un certo colpo su Rachmael) riesce a trasmettere un messaggio in codice alle Nazioni Unite sulla Terra, rivelando che il pianeta è in realtà sotto il controllo di una dittatura militare di derivazione nazista che si sta preparando ad attaccare la Terra. Le Nazioni Unite chiudono immediatamente gli apparati di teletrasporto e attaccano Bocca di Balena. Rachmael, che ha rinunciato al viaggio ormai inutile, viene reclutato anche lui, e si unisce alla lotta.

Il tema tedesco è sicuramente il più interessante del libro. C'è infatti tutta una vena del romanzo che attinge all'ossessione dickiana per la Germania nazista, diventata man mano l'emblema stesso del male. Von Einem è il tipico scienziato nazista fanatico alla Mengele; Rachmael è ebreo. Bocca di Balena è una via di mezzo tra un pianeta-lager e un pianeta-caserma, come la Germania hitleriana. Ma le cose vengono complicate nel finale, quando il tedesco Horst Bertold, segretario delle Nazioni Unite, fa notare che tra i primi a essere vittime dei nazisti e a combatterli ci furono i comunisti tedeschi, e che l'alleato di von Einem è il proprietario della Srh, l'americano Theodoric Ferry. Dick arriva insomma alla conclusione che il problema non è la Germania in sé, ma il male che si è manifestato in modo tanto virulento nella storia tedesca e che ha infettato anche l'America. Si apre insomma la strada alle questioni – tra politica e teologia – delle opere finali. (U.R.)

**Temi:** *donne; droga; fantascienza; follia; nazismo (Germania); polizia; potere; realtà/illusione; storia.*

## **Utopia, andata e ritorno/2**

**Titolo originale:** *Lies Inc.* (1984).

La gestazione dei romanzi di Dick assume spesso caratteristiche degne di un feuilleton, cosa che rende la ricostruzione dei fatti ancor più aggrovigliata; rimandando alla scheda *Utopia, andata e ritorno/1* per la genesi, limitiamoci a notare come Dick abbia inserito al centro del romanzo una digressione vasta e pasticciata, interrompendo il filo di una narrazione che, pur nella sua interessante tessitura, mostrava già di per sé parecchi punti deboli. La storia parte da uno dei grandi paradossi della fantascienza: il viaggio spaziale, la cui durata, proporzionale alla lunghezza, rende impossibile ogni spostamento in termini di "anni lu-

ce”. Il possessore di una grande flotta mercantile, la cui miglior nave impiegherebbe diciott’anni a completare il tragitto fra la Terra e il nono pianeta di Fomalhaut, potrebbe essere rovinato dall’invenzione del teletrasporto. È quel che è accaduto a Rachmael von Applebaum: prima ancora che si sia stabilita la linea fra la Terra e il pianeta scoperto dalle sonde automatiche, il Telpor – teletrasporto inventato dal dottor Sepp von Einem – ha provveduto a stanziare sul pianeta ribattezzato Bocca di Balena i terrestri ansiosi di crearsi una nuova vita. Ma il teletrasporto, pensa Applebaum, funziona in un senso solo; non si può comunicare, ma solo ricevere e le immagini del mondo felice di Bocca di Balena. Esiste davvero quel mondo? Applebaum informa Freya Holmes e Matson Glatzer-Holliday, amanti e capi della Listening Instructional Educational Services, la potentissima organizzazione poliziesca che tutti al mondo chiamano Lies (“bugie”). E Matson si domanda se non sia forse un sistema molto spiccio per liberarsi dalla sovrappopolazione, un metodo più raffinato di quello elaborato dai nazisti durante la Seconda guerra mondiale. Non bisogna dimenticare infatti che il fulcro della politica mondiale è la Nuova Germania Unificata, il nuovo segretario delle Nazioni Unite è un tedesco, Horst Bertold, come tedeschi sono l’inventore del teletrasporto e tutti quelli che ci lavorano. A questo punto la storia assume un andamento da giallo, che vede la Lies aiutare Applebaum contro la società che gestisce il Telpor; a un certo punto Dick inserisce inopinatamente la sua digressione, terminata la quale la narrazione riprende con l’arrivo su Bocca di Balena di Freya e Matson, che vogliono prendere contatto con i loro agenti spediti in precedenza di cui non hanno più avuto notizie. Il mondo che li aspetta, paradossalmente, non è però quello del Terzo Reich, ma quello dell’Urss; niente forni crematori che risolvono il problema della sovrappopolazione, ma il sistema del Gulag che forgia un nuovo modello di cittadino-milite, sul modello spartano, con lo scopo di invadere la Terra, dal momento che il Telpor funziona benissimo nei due sensi. Dick usa, ma questa volta con poca maestria, buona parte dei trucchi e delle argomentazioni che gli sono propri – la banda di criminali al potere, la corporazione poliziesca, il libro “guida” (un po’ come l’*I Ching* in *L’uomo nell’alto castello*) che illustra la storia della colonia come uno svolgersi di eventi contestuali alla lettura – e mette in scena le proprie esperienze con le sostanze psicoattive di cui era allora usuale consumatore. In un grandioso incipit, che purtroppo si perde per strada, addirittura celebra a modo proprio Franz Kafka, autore per cui mostrava grande predilezione, addirittura citando *La cantante Josephine, ovvero Il popolo dei topi*. (C.A.)

**Temi:** guerra; media; polizia; potere; religione; scienza; società/individuo; storia; tecnica; tempo; trame e personaggi.

## VALIS

**Titolo originale:** VALIS (1981).

**Ispirato a:** *Radio libera Albemuth* (che ne rappresenta una prima versione).

Fortemente ispirato a vari episodi della vita di Dick negli anni Settanta, VALIS

è incentrato sull'amicizia tra un alter ego letterario dell'autore, che come lui fa lo scrittore e come lui si chiama Phil Dick (l'io narrante del romanzo), e un perdigiorno sballato di nome Horselover Fat (il vero protagonista). Il secondo è convinto di essere stato contattato da Dio, o meglio da una rete di intelligenza divina chiamata VALIS (Vast Active Living Intelligence System); quest'ultima avrebbe scaricato nel suo cervello un'enorme quantità di informazioni che Fat non sa come interpretare, e per questo chiede l'aiuto di Phil. Buona parte del romanzo è una tragicomica indagine teologica che funziona come un giallo: Dio è lo scomparso, e i due detective dilettanti devono rintracciarlo, decifrando gli indizi più improbabili. Ovviamente, come sempre accade nei romanzi di Dick, c'è anche la possibilità che VALIS sia una truffa e che Fat sia semplicemente impazzito di dolore per il suicidio della sua amica Gloria. Nella migliore tradizione narrativa americana, poi, che risale a Henry James e prima ancora a Hawthorne, non c'è da fidarsi neanche del narratore, perché Horselover Fat potrebbe essere null'altro che la metà di una personalità schizoide scissa, quella dello stesso Dick, autore del libro. Phil allora sarebbe la sua metà ragionevole e letteraria, mentre Fat corrisponderebbe a quella sballata e mistica.

L'inchiesta dei due protagonisti è sempre sull'orlo di una rivelazione clamorosa (viviamo nell'illusione di duemila anni di storia, in realtà ci troviamo ancora a Roma nel 70 d.C., prigionieri dell'Impero che non è mai crollato) regolarmente smentita o trasformata in una nuova verità della quale la precedente era solo un'ombra.

Inframmezzate alla narrazione troviamo una serie di citazioni del libro che Horselover Fat sta scrivendo, l'*Exegesis*, commento infinito all'esperienza mistica nella quale Dio avrebbe colpito Fat con un misterioso raggio rosa, versione psichedelica delle visioni dei mistici cristiani. I frammenti altro non sono che parti dell'*Exegesis* che Dick stesso aveva scritto cercando di decifrare le proprie esperienze mistiche (o psicotiche) del febbraio-marzo 1974. Ma essi complicano il romanzo, nella misura in cui implicano l'idea che Phil Dick sia l'invenzione di Horselover Fat (quest'ultimo nelle primissime pagine sostiene di stare scrivendo in terza persona per dare oggettività alla propria vicenda) e non viceversa.

La vicenda si snoda nell'ambiente della controcultura californiana, tra sballati di ogni genere, santoni, visionari, scrittori di fantascienza (dietro gli amici di Fat, Kevin e David, è facile riconoscere i due autori Kevin Wayne Jeter e Tim Powers), registi sperimentali (come Eric Lampton, il cui film *VALIS* echeggia *L'uomo che cadde sulla terra* di Nicholas Roeg) e musicisti elettronici (Brent Mini, semiserio ritratto di Brian Eno), per non parlare dei gatti morti (la querelle teologica in merito al felino defunto di Kevin è uno degli episodi più irresistibili mai usciti dalla macchina da scrivere di Dick).

Mentre i primi commentatori (tra cui Rabkin), disorientati dalla fittissima serie di citazioni da testi sacri e teologici, ritennero questo romanzo più il parto di una mente malata che letteratura degna di un'analisi attenta e circostanziata (anche a causa di chiusure ideologiche), nel tempo si è cominciato a prendere sul

serio questo primo capitolo della trilogia di VALIS, anche da parte di chi era stato inizialmente scettico (come per esempio Darko Suvin). Si è notato che con il meccanismo del doppio narratore Dick comincia a prendere le distanze dalla propria esperienza mistica (processo che si completerà nel terzo romanzo della serie, *La trasmigrazione di Timothy Archer*), e che con l'insistente citazione di un testo "inesistente" (*l'Exegesis di Fat*) si avvicina a tematiche tipiche della letteratura postmoderna (il libro nel libro, l'indecidibilità dello status finzionale dei personaggi). Particolarmente importante per una comprensione del testo l'oscillazione irrisolta tra diverse ipotesi di lettura (pazzia di Phil o di Fat? Irrealtà del primo o del secondo? Esperienza mistica o allucinazione psicotica?), che rimanda a un classico della letteratura statunitense, *Giro di vite* di Henry James. (U.R.)

**Temi:** *amnesia/anamnesi; città; Dio; droga; follia; media; musica e musicisti; realtà/illusione; religione; vita/morte.*

## **Vedere un altro orizzonte → Svegliatevi dormienti**

### **Vulcano Tre**

**Titolo originale:** *Vulcan's Hammer* (1960).

Ci sono alcuni romanzi dickiani che sembrano scritti da chiunque fuorché dall'autore, e sono quelli che evidentemente sono nati per motivi di pura e semplice sopravvivenza. *Vulcano Tre* è uno di questi, e neppure il più raffinato esegeta dickiano riuscirebbe a trovarci qualcosa di interessante. In un mondo futuro in cui esiste un governo mondiale formato da un'entità che si definisce il Gruppo, le decisioni in materia di politica, economia e cultura mondiale vengono prese dal megacomputer Vulcano Tre, enorme entità autoriproduttrice e autoriparantesi, nascosta nelle profondità della terra, che può essere consultato solo dal capo assoluto, Jason Dill. Esiste anche un Vulcano Due, il suo predecessore, un computer più lento e meno operativo, che Dill ogni tanto consulta e che verrà fatto esplodere da mano ignota. Nel frattempo il mondo è scosso dalla ribellione dei Guaritori, una specie di setta religioso-politica che predica la distruzione di Vulcano Tre e la partecipazione dei cittadini alla gestione della cosa pubblica: il loro capo è Padre Fields. In mezzo a questo scontro, senza sapere da che parte stare, si trova William Barris, uno dei direttori del Gruppo, che indagando sulla strana morte di uno dei suoi uomini ne ha conosciuto la vedova, Rachel. Il romanzo è un susseguirsi di colpi di scena, agguati, fenomeni misteriosi che mancano però di pathos e lasciano insoddisfatto il lettore, che non ritrova nulla dell'universo dickiano anche se le coordinate sembrano indicarlo. Alla fine, quando con un'agnizione dopo l'altra (Rachel è la figlia di Padre Fields) e una scoperta dopo l'altra (Vulcano Due guidava segretamente la ribellione contro Vulcano Tre) si arriva alla rivolta finale e alla riconquista della libertà, il lettore stenta ancora a credere che l'autore sia proprio lui, Philip Dick, il grande facitore di trame. (C.A.)

**Temi:** *polizia; potere; società/individuo; tecnica.*



## a novel by PHILIP K. DICK

Swarms of them, catching the shifting lights. He was pleased. It was beautiful. Through the abysmal ache of his mind and body, a faint pleasure drifted. Assurance was coming back: he was grateful for small favors.

It wasn't his—but it looked nice. And that was something. So this hadn't changed. Reason, beauty, cold winter air late at night. He quickened his pace

Loris was gazing at the man with great emotion, as if in the grip of a swelling tide of feeling . . .

Illustrated by VIRGIL FINLAY

# Racconti

## Philip K. Dick

### **Autofac**

**Titolo originale:** *Autofac* (1955).

Negli anni Cinquanta una delle ricorrenti ossessioni di Dick, come di parte degli americani dopo Hiroshima e Nagasaki, è la guerra finale, quella che distrugge ogni forma di vita sociale e di tecnologia, lasciando l'uomo solo dinanzi a se stesso. In questo racconto la guerra è esplosa ma è anche finita, e l'umanità dipende ormai in modo totale dalle macchine. Nel prossimo futuro postbellico ogni città ha la sua fabbrica sotterranea automatica, un'Autofac (Auto-Factory, "fabbrica automatica"), che continua produrre oggetti per gli uomini nonostante la guerra sia finita da un pezzo. Il problema è che le Autofac vivono di vita propria, non comunicano con gli umani, e a poco a poco vanno consumando le scarse risorse naturali, in cieca ottemperanza al loro progetto originario. Che fare per riprendere in mano la situazione? Tre uomini, O' Neill, Morrison e Perine, tentano di provocare una reazione in una di esse, prima distruggendo la merce, poi restituendola, infine simulando un avvelenamento. Rivelatosi inutile ogni tentativo, si impone un colpo di genio. In un incrocio fra i giochi logici a base di robotica per cui divenne famoso Isaac Asimov e lo stile più autenticamente dickiano basato sull'ingannevole dialettica vero/falso, l'unica possibilità è far sì che una nuova guerra si scateni, ma questa volta fra le fabbriche. Ma una volta scatenata la guerra (e bloccato ogni rifornimento agli umani, che così devono cercare di cavarsela da soli), si scoprirà che non è tanto semplice giocare le fabbriche robotizzate: c'è un nuovo piano di progettazione, che si concretizza nella produzione di minuscole unità Autofac, utili per non far morire la specie artificiale... Una delle tante variazioni dickiane sul dopobomba, che prende a tema la ribellione (in questo caso "buona") dei computer e della difficoltà della comunicazione fra uomo e macchina: sullo sfondo, sempre presente in Dick, l'idea della *technè* e dell'*Homo faber*. (C.A.)

**Temi:** *artigianato; guerra; postatomica, catastrofe; scienza; tecnica.*

### **Catene d'aria, ragnatela d'etere**

**Titolo originale:** *Chains of Air, Web of Aether* (1980).

Empatia, gentilezza, solidarietà: chiamiamola come vogliamo, questo era ciò che secondo Dick separava gli esseri umani (e neanche tutti) dalle macchine. Era una dote che, a modo suo, Phil aveva in abbondanza. Fra il 1975 e il 1977



una delle sue preoccupazioni principali fu assistere Doris Sauter, malata di cancro, che ispirò, oltre al personaggio di Sheri in *VALIS*, anche questo racconto del 1979. Qui Doris è Rybus Romney, che vive, come altri coloni terrestri, isolata nella sua cupola su un pianetino del sistema di Fomalhaut. Nella cupola “accanto” (si fa per dire) vive Leo McVane, burbero supervisore di una serie di apparecchiature di trasmissione, che approfitta del suo compito per deliziarsi tutto il giorno ad ascoltare Linda Fox, cantante pop che riarrangia le composizioni secentesche di John Dowland (già incontrate in *Scorrete lacrime*). Rybus è malata di sclerosi multipla, e l’addetto ai rifornimenti (una delle rarissime occasioni di socializzazione per i coloni) chiede a Leo di andarla a trovare. Il racconto è tutto qui: Leo, dapprima seccato di doversi occupare di una malata (a Rybus non piace neppure Linda Fox!), poi scioccato dal disordine e dalla spazzatura che strabocca nella cupola di lei, si trova attirato a poco a poco nella ragnatela di una relazione con un altro essere umano, e trova sempre più interesse (ma non vuole ammetterlo neanche con se stesso) nel poter essere utile a una persona che la malattia ha reso aspra e anche antipatica, ma ha comunque grandi riserve di umanità. La prima parte del racconto verrà trasfusa pari pari in *Divina invasione*, con Rybus che diventa Rybys, Leo McVane che diventa Herb Asher e Linda Fox che si troverà a svolgere un ruolo imprevedibile. (A.C.)

**Temi:** *musica e musicisti; kipple; vita/morte.*

## **Chi se lo ricorda → Memoria totale**

### **Colonia**

**Titolo originale:** *Colony* (1953).

Una variazione su uno dei temi più cari a Dick, quello dell’oggetto e della sua relazione con l’uomo. Un avamposto di terrestri si trova su un pianeta appena scoperto (e battezzato Pianeta Azzurro), un pianeta assolutamente incontaminato, senza pericoli di sorta, qualcosa di simile al giardino dell’Eden, se non fosse che improvvisamente, all’interno della base, gli oggetti sembrano vivere di vita propria. Un microscopio cerca di strozzare uno scienziato, un tappeto aggredisce un capitano, un paio di guanti prendono vita e costringono un uomo a spararsi. Gli oggetti vengono distrutti, ma poi ricompaiono inerti: si tratta in realtà di una forma di vita imitativa che produce doppioni assassini. L’unica possibilità di fuga è quella di aspettare che l’incrociatore in orbita scenda a prendere gli esploratori, costretti a salire a bordo completamente nudi per esser sicuri di non trascinarsi dietro nessun doppione. Ma che succede se lo stesso incrociatore è un doppione? Debitore, nel rovesciamento prospettico finale, al modello di Fredric Brown, Dick elabora per sua stessa ammissione l’ipotesi (paranoica) del mondo degli oggetti che si ribella all’uomo, e lo svolge secondo la sua poetica, contaminando fantascienza e horror: ma lo spazio del racconto non si adegua alla profondità eversiva dell’ipotesi, e tutto sembra scivolare via in vista della sorpresa finale. (C.A.)

**Temi:** *alieni; realtà/illusione.*

## **Diffidate dalle imitazioni**

**Titolo originale:** *Pay for the Printer* (1956).

I Biltong sono creature protoplasmatiche aliene, una specie di blob buono e dalle grandi capacità imitative. Una volta giunti sulla Terra dalla costellazione del Centauro, mentre la guerra nucleare stava cessando e gli umani erano ridotti alla fame e alla disperazione, i Biltong hanno iniziato a produrre oggetti. La loro capacità è prodigiosa: basta portar loro un oggetto originale (o una buona copia di esso, prodotta da uno dei primi Biltong), e subito l'essere produrrà la nuova copia, con grande felicità degli uomini, raccolti in piccole colonie lontane l'una dall'altra, che si destreggiano fra la polvere nera (in cui si trasforma l'oggetto imitato alla fine del suo ciclo) e le rovine delle grandi città, senza essere capaci di creare, riparare e neppure copiare più nulla. Naturalmente il Biltong giovane è più abile e più forte del Biltong anziano, e produce quindi copie migliori. Un gruppo di individui a bordo di una Buick del '57 in ottima forma, proveniente da una colonia, porta a un Biltong morente una scatola di metallo contenente copie di oggetti, anch'esse in ottima forma, nel tentativo di rianimare l'alieno. Il tentativo non darà nessun frutto, anzi, da esso esploderà un tumulto che avrà per capro espiatorio proprio l'alieno (l'immagine del Biltong che cerca di difendersi dai terrestri che fino ad allora l'hanno adorato è da antologia). Ma un uomo del gruppo, John Daws, spiegherà al compagno di viaggio che nel posto da dove lui proviene la gente ha iniziato di nuovo a costruire oggetti. Daws ha dinanzi a sé una coppa di cristallo Steuben, un originale che serve per le riproduzioni dei Biltong; una tazza di legno malamente scolpita, opera sua; e una informe riproduzione Biltong. Indicando la prima dice al compagno: "La terremoto... Non per copiarla, ma come modello, come nostra meta. Ora lei non può afferrare la differenza, ma presto ci riuscirà". Sulla seconda commenta: "Ecco come siamo adesso. Non rida. Non dica che non è civiltà. È... è semplice, e rozzo, ma è una cosa reale. Partiamo da qui." E quanto all'ultima: "Questa non vale nulla", e la getta via. Dick incontra la *techne* platonica e condanna l'arte imitativa dei Biltong, che essendo copia della realtà, a sua volta copia del mondo delle idee, è tre volte falsa, e ripropone invece l'importanza della manualità, in un superamento quasi marxiano della contraddizione tra lavoro manuale e lavoro intellettuale. (C.A.)

**Temi:** *alieni; artigianato; città; guerra; kipple; mutanti; postatomica, catastrofe; società/individuo; tecnica.*

## **Essere un Blobel → Oh, essere un Blobel!**

### **Foster, sei morto**

**Titolo originale:** *Foster, you're Dead* (1954).

L'economia futura sarà un'economia di guerra, e si reggerà non sulla corsa agli armamenti, ma su quella alle difese. Nulla di strano quindi che in un prossimo futuro il governo americano spinga le famiglie a comprarsi rifugi antiatomici e a gestirli privatamente, mentre per entrare nel rifugio pubblico ci vogliono cin-

quanta centesimi e quello della scuola è riservato agli alunni il cui padre è iscritto alla Difesa Civica. Il piccolo Mike Foster (Foster era il nome del fratello del padre di Dick, morto a tre anni) è così oggetto dello schermo dei suoi compagni e della pelosa pietà dei suoi insegnanti, dal momento che la sua casa non possiede un rifugio; e suo padre Bob, che ha investito tutti i suoi soldi in un negozio in cui lavora il legno e fabbrica artigianalmente mobili, non ha nessuna intenzione di comprarlo. Alla fine però anche Bob è costretto a cedere, e affidandosi alle vendite del prossimo Natale acquista il tanto sospirato rifugio, che per Mike diventa immediatamente un nido, una tana, uno spazio privato e protetto nel quale nascondersi (in altri termini, lo spazio chiuso che per l'agorafobico Dick costituiva il bene maggiore). Ma il sogno dura un attimo: i sovietici hanno inventato nuove armi, ed è necessario dotare i rifugi, anche quelli dell'ultimo modello, di nuove corazze. Ma comprando le corazze i cittadini non acquistano più mobili, i soldi girano in una sola direzione, e così Bob è costretto a restituire il rifugio al venditore. Amarissimo il finale: vagabondando Mike si trova innanzi al rifugio pubblico dove un cartello afferma: "Pace sulla terra agli uomini di buona volontà – Rifugio pubblico ingresso 50 cent".

Dick affermò di aver scritto questo racconto in seguito all'intervento presidenziale a proposito della privatizzazione dei rifugi antiatomici, che in questo modo i cittadini avrebbero tenuto meglio di quelli pubblici. Il liberalismo un po' marchettaro di quell'asserzione nascondeva sostanzialmente il desiderio di trasformare un'economia pacifica in una di guerra: "Ci vogliono spaventare per far girare l'ingranaggio. Non vogliono un'altra depressione", afferma Bob, sempre più disgustato dalla piega degli eventi, mentre continua la corsa all'acquisto di modelli sempre più nuovi, sempre più perfetti, sempre più lucidi e accessoriati, e naturalmente regredisce la vendita di oggetti di legno e artigianali. Ma la paranoia da Guerra fredda restava comunque sullo sfondo; gli (assurdi) allenamenti sostenuti dal giovane Mike sono da antologia, ma non hanno nulla di fantascientifico: per rendersene conto basta guardare il documentario *The Atomic Café* (1981) di Rafferty, Loader e Rafferty, con le impareggiabili sequenze scolastiche in cui i bambini si allenano a nascondersi sotto i banchi in caso di attacco nucleare. (C.A.)  
**Temi:** *capitale; guerra; media; merce; potere; società/individuo; tecnica.*

## **I difensori → I difensori della Terra**

### **I difensori della Terra**

**Titolo originale:** *The Defenders* (1953).

La realtà comincia presto, per Dick, a non essere quello che sembra. La Guerra fredda è diventata calda, caldissima: le bombe atomiche vengono giù come birilli. La superficie terrestre è radioattiva, invisibile: all'Est come all'Ovest gli esseri umani si sono tutti rifugiati sottoterra, e lì vivono una vita tutta dedicata allo sforzo produttivo della guerra, che in superficie è condotta dai *leadies* (i plumbei), robot più o meno intelligenti (androidi, insomma, anche se Dick non li chiama

ancora così). A un certo punto qualcuno ha dei sospetti, e così una squadra americana, vincendo la resistenza dei robot, arriva in superficie e lì apprende la verità. La guerra è finita da un pezzo, tutte le immagini di distruzione che arrivano nel sottosuolo sono finte, e le armi che arrivano in superficie vengono automaticamente distrutte. I plumbei dell'uno e dell'altro blocco (i "difensori" del titolo) si sono messi d'accordo, e si sono accollati il compito di questa gigantesca simulazione per dare il tempo ai terrestri che vivono sottoterra di maturare anch'essi l'esigenza di un accordo. Nel frattempo, la guerra simulata incanala le tensioni distruttive che altrimenti ostacolerebbero il processo di maturazione. "Ogni guerra" conclude il capo dei plumbei "è stata un passo verso l'unificazione del genere umano." A venticinque anni Dick è ancora imbevuto di positivismo deterministico e crede in una specie di filosofia della storia. Quando, una decina d'anni dopo, riprenderà il racconto per fonderlo con altri e trasformarlo nel romanzo *La penultima verità*, ogni ottimismo di maniera sarà scomparso, e la visione della società e della storia si sarà fatta più complessa e pessimistica. (A.C.)

**Temi:** *androidi; guerra; potere; realtà/illusione; storia; tecnica.*

## **I giorni di Perky Pat**

**Titolo originale:** *The Days of Perky Pat* (1963).

C'è stato l'olocausto nucleare. I pochi sopravvissuti (*flukers*, fortunati al gioco) vivono in rifugi sotterranei (pozzi) di poche decine, massimo centinaia di persone; la superficie è ricoperta di polvere radioattiva e popolata di animali mutanti. La sopravvivenza è assicurata dagli aiuti lanciati dalle aeronavi dei *care-boy* (i benefattori) marziani. Non è una situazione allegra: non c'è niente da fare tutto il giorno se non disperarsi. Per combattere la depressione, i sopravvissuti giocano con le bambole. Proprio così: nel pozzo di Pinole le bambole sono Perky Pat e il fidanzato Leonard (trasparenti citazioni di Barbie e del suo boyfriend); ognuno si costruisce un plastico con la casa di Perky Pat e una serie di altri edifici, e sfida i vicini a una specie di gioco dell'oca ambientato nella California prebellica. È un modo per ricordare che un tempo c'era una vita migliore, che non si è sempre stati profughi di una guerra nucleare. Va da sé che i bambini nati dopo il disastro, non avendo problemi di nostalgia, non sono per nulla interessati a Perky Pat, e anzi disprezzano un po' i genitori che giocano. Ma un bel giorno si viene a sapere che quelli del pozzo di Oakland giocano con un'altra bambola, Connie, e a Pinole decidono che devono giocare insieme a Oakland: per combattere il vuoto, dicono, per avere nuove idee che possano migliorare i plastici. In realtà, come si vedrà, dietro c'è altro. Viene organizzato l'incontro, la posta in gioco sono le rispettive bambole, Pinole vince e si porta a casa Connie. E scoppia la crisi. Perché Connie è più grande di Perky Pat, e ha altri codici culturali: per esempio fa sesso con il suo fidanzato, rimane addirittura incinta, e con la bambola Sam Regan, che è andato a giocare a Oakland, ha vinto anche il bambino. Tutta Pinole inorridisce scandalizzata. Il sistema di Perky Pat è incompatibile con quello di Connie. E Sam Regan emigra.

Quando, l'anno seguente, Dick utilizza questo racconto per inserirlo in *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, elimina la seconda parte (e il tema del cambiamento culturale) e aggiunge invece un'esperienza di identificazione dei giocatori con le bambole indotta dalla droga (oltre a trasformare i sopravvissuti nucleari in coloni di Marte). (A.C.)

**Temi:** *gioco; kipple; postatomica, catastrofe; società/individuo.*

## **I labirinti della memoria → Previdenza**

### **Il mondo dei mutanti**

**Titolo originale:** *A World of Talent* (1954).

Le colonie di Centauro sono in rivolta contro la Terra per ottenere l'indipendenza. I coloni sono in gran parte mutanti (muta), ma se entro i ventuno anni una muta non acquista qualche potere psi (precognizione, telepatia ecc.) viene sterilizzato. Sulla Terra ciò accadrebbe comunque: lì non ci sono muta né precog né telepati. La difesa dei centauriani contro i missili con cui li bombardano i terrestri è un grossissimo e potentissimo telecinetico, in grado di spostare oggetti anche dalla Terra, ma totalmente idiota. Su Centauro ci sono tensioni: fra telepati e precog, fra telecinetici e "animatori", fra i normali (norm) e tutti gli altri. Il precog Curt (in rotta con la moglie Julie, unica altra precog della colonia) trova su un pianeta vicino una anti psi resistente al sondaggio telepatico, se ne innamora e la porta nella colonia, per innescare un processo di riconciliazione con i terrestri. I telepati (che già erano a conoscenza degli anti psi) la uccidono senza se e senza ma. Chi salva Curt dalla disperazione, la colonia centauriana dalla disgregazione e l'umanità da una guerra fratricida? È Tim, il bambino di Curt e Julie, che per tutto il lungo racconto si è aggirato (apparentemente privo di poteri psi) alla ricerca di "altri", creature visibili solo a lui e accuratamente distinte in destri e sinistri. Questi altri non sono che i se stessi lungo l'asse del tempo, i Tim del passato e del futuro. Tim è dunque capace di viaggiare nel tempo e (limitatamente) di alterare la storia. Così riassunto, questo racconto pare un informe pasticcio. E invece è un laboratorio estremamente interessante dei temi che Dick affronterà in seguito nella sua carriera (dai poteri psi al rapporto uomo/donna) e un primo abbozzo della "narrativa multifocale" che sperimenterà nei romanzi degli anni Sessanta. L'equilibrio narrativo, nella misura delle trenta pagine o giù di lì, essenzialmente tiene. Per quanto ancora impegnato in un lavoro di apprendistato, a ventisei anni Dick non se la cavava poi così male. (A.C.)

**Temi:** *donne; matrimonio; mutanti; poteri psi; società; tempo; vita/morte.*

### **Impostore**

**Titolo originale:** *Impostor* (1953).

A proposito di questo racconto così scriveva Dick ventitré anni dopo: "Il mio primo racconto sul tema: sono un essere umano? O sono soltanto programmato per credere di esserlo? Se considerate che l'ho scritto nel 1953, era, se posso

permettermi di dirlo, un'idea piuttosto nuova in fantascienza". Puoi permettertelo, Phil, puoi: e puoi anche essere orgoglioso di come sei riuscito, a venticinque anni, a condensare l'idea in un breve racconto a effetto che non sfigura accanto a quelli di Fredric Brown. E allora: nella guerra contro Alpha Centauri i terrestri nulla possono contro i robot umanoidi (Dick non li chiama ancora androidi) che i centauriani inviano sulla Terra: indistinguibili dagli umani, sono invece delle vere e proprie bombe, programmate per esplodere quando viene pronunciata una frase prestabilita. Spence Olham, ricercatore di un progetto governativo strategico per la guerra (una superarma) viene sospettato di essere uno di questi robot. Ma lui sa di essere Spence Olham, ha tutti i ricordi della sua infanzia, della vita con sua moglie, del suo lavoro. E quindi fugge dai suoi inseguitori nella speranza di dimostrare la sua umanità. Dimostrazione irrilevante, visto che i robot centauriani hanno inscritto dentro di sé un sofisticatissimo sistema di falsi ricordi, e quindi non sanno di essere robot. Olham cerca il posto dov'è atterrata l'astronave aliena: se troverà i resti di un robot distrutto, sarà chiaro che lui è l'essere umano. I resti, invece, sono umani. E sarà proprio l'autocoscienza dell'uomo che si scopre robot a innescare l'esplosione. (A.C.)  
**Temi:** *androidi; guerra; identità.*

## **La conservazione della specie → La macchina salvamusica**

### **La Cosa-Padre**

**Titolo originale:** *The Father Thing* (1954).

La famiglia Walton è composta dalla madre June, dal padre Ted e dal figlio Charles, di otto anni: una tranquilla famiglia americana degli anni Cinquanta che attende l'ora di cena; ma quando la madre invita il figlio a cercare il padre in garage, lui risponde: "Sta parlando con se stesso". Quando Ted torna, Charles capisce immediatamente che non è lui, non è il solito amabile padre, ma l'altro, e terminata la cena scappa, prontamente inseguito dall'essere, la Cosa-Padre. Nel garage, in un bidone, trova i resti mortali e in disfacimento del vero padre: "Erano come la pelle abbandonata da un serpente, scagliosa e sbriciolata. *Una pelle vuota.* L'interno non c'era più. La parte più importante". Continuando a fuggire, Charles chiede aiuto a un amico più grande, Tony Peretti, che armato di una pistola a pallini lo accompagna fino a casa. I due trovano i resti di Ted, e spiando la Cosa-Padre scoprono che quando questa rimane sola si disattiva e si affloscia: segno che è comandata dall'esterno. Arruolano così anche il piccolo Daniels, un bambino nero abile cercatore, e rinvencono in giardino una specie di grande insetto che sta cercando di rientrare nella sua tana; lo feriscono e lo bloccano con un bastone, ma sopraggiunge la Cosa-Padre che li blocca. Tony spara e la colpisce a un occhio, dando il tempo a Charles di nascondersi in mezzo a un canneto, dove scopre enormi larve biancastre: una ha le fattezze della madre, e una le sue. La Cosa-Padre ricompare, cattura il bambino e inizia a liberare la Cosa-Charles, ma in breve tempo muore: è stato Daniels a inondare

la tana dell'insetto di cherosene, uccidendolo. I tre bambini si preparano a dare la caccia ai rimanenti. *La Cosa-Padre* è uno dei migliori racconti di Dick, nella sua brevità e concisione. La scissione tra il padre buono e la Cosa-Padre non è la solita psicoanalisi a buon mercato, ma rimanda direttamente al ricordo personale, simbolo di tutte le ataviche paure dei bambini, che tendono a vivere i genitori nella loro forma di "doppio", l'uno buono e l'altro cattivo. Il racconto dilata però questa intuizione a un'intera famiglia di doppi, corpi vuoti che un orribile insetto fa vivere di un'esistenza solo apparente. La ricerca dickiana dei limiti fra l'umano e l'alieno supera qui il limite del racconto *Umano* è, antecedente di alcuni mesi, lavorando più a fondo nei conflitti famigliari e nelle (strane) relazioni tra padre e figlio, in un'atmosfera più horror che fantascientifica, ma con un forte impatto visivo. Molti anni dopo lo scrittore parlerà della propria fantasia infantile di un padre buono che viene sostituito da uno cattivo (e non è un caso che nel racconto il padre si chiami Ted, che era il nome familiare del padre di Dick, Edgar), e dell'impossibilità di parlare con gli adulti di queste impressioni. Per ironia della sorte, il film *L'invasione degli ultracorpi* (1956) di Don Siegel è tratto dal romanzo di Jack Finney *The Body Snatcher*, uscito su "Collier's Magazine" nello stesso mese, ma il tema è pressoché identico. Il fato (molto dickianamente) volle che fosse Finney, e non Dick, a diventare l'ispiratore di uno dei più celebri film di fantascienza. (C.A.)

**Temi:** *alieni; realtà/illusione.*

## **La fede dei nostri padri**

**Titolo originale:** *Faith of Our Fathers* (1967).

*Dangerous Visions* era la leggendaria antologia creata da Harlan Ellison, la cui poetica generale era infrangere ogni tabù e veicolare un genere, la *speculative fiction*, che nelle intenzioni del curatore doveva essere un superamento della vecchia fantascienza. Dick partecipò con un racconto di cui in seguito scrisse: "Ho cercato, credo, di offendere tutto e tutti, cosa che all'epoca mi sembrava una buona idea, ma di cui successivamente mi sono pentito". Questo è il nuovo Dick, quello che, superata la fase "tradizionale" e quella "acida", entra nella fase "teodietica", non dimenticando però ciò che ha appreso nelle precedenti. Lo sfondo è infatti quello di un mondo in cui la guerra fra Oriente e Occidente è stata vinta dalla Cina e negli States, a parte alcuni ribelli arroccati nelle regioni montuose, è stato instaurato il comunismo: una dittatura che ricorda parecchio quella orwelliana. A Hanoi Tung Chien, giovane quadro del partito, viene avvicinato da un mendicante che gli vende un'erba medicamentosa che in realtà contiene stelazina, un antiallucinogeno. Nel mondo di domani l'acqua potabile è corretta con allucinogeni che modificano la percezione: l'Assoluto Benefattore del Popolo (una specie di Mao Tse-tung, un bianco spacciato dai media come cinese), è in realtà un mostro alieno, come spiega a Chien Tanya, una ragazza che lavora nella cospirazione. Peggio ancora, scoprirà Chien trovandoselo di fronte a un ricevimento dal vivo, egli è sì un mostro, ma anche una divinità: il

dio della morte e del dolore, quello che presiede alla generazione e alla distruzione del genere umano, e che pure, mentre Chien vuole suicidarsi in un soprassalto di dignità, lo ferma: lo marchia con il suo artiglio sulla spalla e lo rimanda a casa, invitandolo a non tradire la sua vera identità. Il fatto che Chien invece riveli a Tanya la propria scoperta lo condanna; la ferita riprende a sanguinare, e lui attende la morte facendo l'amore con lei. *La fede dei nostri padri* è un concentrato di tutta l'angoscia metafisica dickiana svolta nello spazio di un racconto, appartenente a buon diritto al suo periodo migliore: quello delle grandi divinità negative – Ubik, Palmer Eldritch, il Distruttore Formale. (C.A.)  
**Temi:** *alieni; Dio; droga; guerra; media; polizia; potere; realtà/illusione; religione; scienza; società/individuo; storia.*

## **La formica elettrica**

**Titolo originale:** *The Electric Ant* (1969).

Quando Dick scrisse *La formica elettrica*, gli studi sulla stimolazione della corteccia cerebrale proseguivano, sebbene Michael Persinger (dell'Università di Sudbury, Ontario) fosse ben lontano dalla sua sperimentazione con campi elettromagnetici a bassa intensità, in grado di creare allucinazioni. Ma Dick aveva il dono della profezia, e come sempre nei suoi lavori migliori provò a spostare i limiti delle sperimentazioni più avanti dei protocolli coevi: cosa sarebbe successo se avessimo manipolato il cervello (elettronico) di un androide? È quello che succede a Garson Poole, che dopo un incidente si risveglia in una camera d'ospedale e scopre che in realtà non è un uomo, ma una "formica elettrica", un androide. La scoperta lo angoscia e lo mette in difficoltà, soprattutto perché inizia a pensare che il suo impiego dirigenziale altro non sia che una manipolazione; e in effetti è così, Poole viene usato dai suoi proprietari, ma non è il genio che credeva di essere. Ma quel che non sopporta è l'idea di essere programmato: così chiede aiuto a pagamento a un megacalcolatore per autodeprogrammarsi, ma scopre invece che un nastro nascosto fra gli apparecchi del suo torace, da lui creduto l'unità di controllo, è un alimentatore di realtà; qualcosa che contiene gli stimoli che, registrati dalla sua mente, gli costruiscono percettivamente il mondo. Di conseguenza Poole decide di manipolare il nastro, e copre un'area delle migliaia di perforazioni del nastro (all'epoca in cui Dick scrisse il racconto gli elaboratori funzionavano ancora con i nastri perforati) usando vernice opaca: il risultato è che nel tempo programmato alcuni aspetti della realtà circostante svaniscono: una parte di New York, i taxi, diverse persone e oggetti. La seconda parte dell'esperimento, che avverrà di fronte a una sua dipendente, Sarah, che è andata a trovarlo (benché non sappia che lui non è più un uomo ma una "formica elettrica"), consiste nel tagliare una zona del nastro e giuntarne i due lembi, ma il risultato è lo sprofondamento nel buio più assoluto e il pericolo di morte, dal momento che la giunzione ha bloccato lo scorrimento del nastro. Dopo l'intervento di alcuni tecnici che riparano il congegno e risuscitano Poole, è la volta di un nuovo esperimento: aprire nuovi fori nel nastro, tro-



vandosi dinnanzi a immagini che nella realtà non esistono. Infine, con una lametta, Garson Poole reseca lo stesso nastro, sicuro di riuscire a giuntarlo mentre è in movimento, ma così facendo segna la propria fine. Accanto a lui resta Sarah, che si interroga sulla questione di cui avevano discusso prima: lei stessa è reale o è un foro sul nastro? E mentre telefona al vicedirettore dell'azienda, scopre di essere anche lei sul punto di sparire. Fino a che non sparisce del tutto.

Interrogandosi ancora una volta sulla dicotomia fra umano e artificiale, Dick utilizza nuovamente Berkeley, ma questa volta lo lega alla trasformazione cibernetica della mente: le cose esistono se c'è qualcuno che le percepisce, ma il fatto percettivo è a volte un semplice "alimentatore di realtà" che fornisce dati alla mente, che a sua volta trasforma i dati in fatti reali. Berkeley salvava l'opzione dell'esistenza individuando nella percezione divina la condizione sufficiente a dare un senso reale anche a idee non percepibili da esseri umani; Dick, eliminando (ma ancora per poco) ogni orizzonte teologico, si limita invece a mostrare l'artificialità di ogni nostra discussione sul reale, reale che si trasforma, per negare una sua celebre asserzione, in qualcosa che smette di esistere anche se continui a crederci. (C.A.)

**Temi:** *androidi; realtà/illusione; scienza.*

## **La guerra continua → I difensori della Terra**

### **La macchina conservatrice → La macchina salvamusica**

#### **La macchina salvamusica**

**Titolo originale:** *The Preserving Machine* (1953).

Più fantasy che fantascientifico, questo racconto testimonia ovviamente del grande amore dell'autore per la musica, ma anche di una riflessione non banale del giovane Dick sui rapporti fra cultura e biologia, affine per certi versi a quella del racconto più o meno contemporaneo *Non saremo noi*. Doc Labyrinth, preoccupato per i rischi di decadenza della civiltà (il solito parallelo con la civiltà romana così diffuso nella cultura – e nella fantascienza – americana dell'epoca), si fa costruire una macchina per trasformare le partiture musicali in forme di vita. In caso di collasso della civiltà, così ragiona, la musica non correrà il rischio di scomparire, se è incarnata in esseri viventi intenzionati a lottare per la propria sopravvivenza. La macchina funziona secondo un criterio indecifrabile, e per ogni spartito produce un diverso animale: ecco così l'uccello-Mozart, le cimici-Bach e altri esseri sconosciuti, come l'animale-Schubert e l'animale-Wagner. Tutti si disperdono per il giardino di Labyrinth, e il simpatico vecchio non ne sa più niente. Finché, un giorno, non scopre l'animale-Schubert barbaramente ucciso da un animale-Wagner decisamente mutato e incattivito rispetto a come era uscito dalla macchina. Tutti gli animali stanno mutando. Spaventato, Labyrinth inserisce nella macchina la cimice-Bach per effettuare la trasformazione inversa: lo spartito che ne esce è orrendamente cacofonico. La lotta

per la sopravvivenza trasforma i propri attori, mentre l'opera d'arte dovrebbe restare immutata e fedele a se stessa. Non ci può essere corrispondenza meccanica tra i dispositivi della cultura e quelli della natura. (A.C.)

**Temi:** *musica e musicisti; mutanti; vita/morte.*

## **Le formiche elettriche → La formica elettrica**

### **Le pre-persone**

**Titolo originale:** *The Pre-Persons* (1974).

Abbiamo esitato prima di includere questo racconto in questo libro. È uno dei più sgradevoli di Dick, uno di quelli in cui si fa prendere dall'ideologia e dal partito preso e mena colpi alla cieca. Ma Dick è stato anche questo, quindi perché nascondere? Egli stesso rivela che *Le pre-persone* fece infuriare Joanna Russ (che certo è un caratterino anche lei), e ammette di avere una predisposizione a mettersi nei pasticci. Ma su questo argomento non transige, e cita addirittura Lutero: "Sto qui fermo e non mi muovo. Non posso fare che così". Ma qual è il tema? Ovviamente l'aborto – e Phil era rigorosamente antiabortista. Ma era anche uno scrittore di fantascienza. Così, per avvalorare la sua tesi, immagina che in un futuro molto vicino la sovrappopolazione e la crisi energetica abbiano spinto il legislatore a estendere il diritto di abortire anche a dopo il parto. La legge fissa a dodici anni il limite in cui un bambino può avere un'anima, e il criterio per stabilire se c'è è "la capacità di risolvere problemi di algebra". I genitori, se vogliono, possono sbarazzarsi dei loro figli sotto i dodici anni chiamando un furgone che li porterà alla County, eufemismo che nel linguaggio comune viene sostituito con "canile". Qui, se entro trenta giorni nessuno li adotterà, saranno eliminati risucchiando loro l'aria dai polmoni. La cosa che più deve aver fatto incazzare Joanna Russ, però, è la tirata di Dick contro le donne castratrici, fredde ed egoiste che sarebbero la vera causa di tutto questo. Sarebbe un racconto da dimenticare, se non ci fossero le scene esilaranti di un laureato in matematica che sostiene di non saper fare le divisioni per farsi portare al canile, e del direttore della Facility in preda al panico che pensa che sia tutto un complotto per incastrarlo. (A.C.)

**Temi:** *donne; potere; scienza; società/individuo; vita/morte.*

## **Le presenze invisibili → Colonia**

### **L'ultimo dei capi**

**Titolo originale:** *The Last of Masters* (1954).

Un futuro imprecisato. Da duecento anni sollevazioni popolari spontanee hanno abbattuto i governi, distrutto gli archivi, sterminato i robot. E soprattutto hanno eliminato le tecnologie che potrebbero permettere di costruirne altri. Abolito il denaro. Stati, governi ed eserciti non esistono più. E neppure la società industriale. In un mondo tornato a una sorta di utopia agricola (e grazie a

una opportuna ignoranza di Dick, che dimentica come stato e potere siano nati ben prima dell'industria, proprio con l'agricoltura) piccole squadre della Lega anarchica percorrono le campagne e vigilano che non si torni al passato. Ma sono rimaste piccole enclave che non vogliono rinunciare al fascino della tecnologia e alla gerarchia sociale. In una di esse, tanto per non fermarsi a mezza strada, è stata abolita anche la democrazia, e i nostalgici si affidano in tutto e per tutto al vecchio Bors, un robot ammaccato e destinato ahimé all'immobilità, perché le sue bobine sinaptiche non si possono più riparare. Ma in quelle bobine è concentrato tutto il sapere del vecchio mondo, e così Bors esercita anche, autocraticamente, tutto il potere politico in quella società "scientifica e razionale", presentandosi come un salvatore. L'anarchico Tolby, catturato dagli "industriali", riesce con l'aiuto di uno di essi (evidentemente scontento della situazione) e della figlia a liberarsi e a trovare Bors, che finisce a bastonate. "Abbiamo fatto il nostro dovere" commentano i due anarchici. Il racconto rappresenta una delle rare incursioni di Dick in un terreno direttamente politico; nonostante le ingenuità presenta alcuni motivi di interesse, ma non certo quello dichiarato dall'autore vent'anni più tardi: "È interessante che io mi fidi di un robot e non di un androide. Forse perché un robot non cerca di ingannarti sulla sua vera natura". Bors sarà metallico e ammaccato quanto si vuole, ma ha tutte le reazioni tipiche di un essere umano. (A.C.)

**Temi:** *androidi; potere; società/individuo; storia; tecnica.*

## **L'uomo dorato → Non saremo noi**

### **L'uomo variabile**

**Titolo originale:** *The Variable Man* (1953).

Nel mondo del futuro, la guerra tra il sistema della Terra e l'Impero centauriano è ormai inevitabile, soprattutto per motivi di espansione economica della Terra nei confronti del decadente Impero che la circonda. Ciò che manca è l'arma decisiva, e questa viene scoperta casualmente quando un sistema di propulsione iperluce esplose, dimostrando così la possibilità di lanciare una bomba all'interno della stella di Proxima e farla deflagrare. I meccanismi che calcolano le probabilità di vittoria spostano i responsi a favore della Terra. Nel frattempo il robot di una missione di analisi nel passato viene recuperato troppo in fretta, e riporta con sé Thomas Cole, un abile e poverissimo artigiano del 1914. Questa notizia, di per sé innocua, cambia ancora però gli equilibri statistici, impedendo alle macchine di calcolare la probabilità di vittoria: Cole è diventato l'Uomo Variabile, il dato che le macchine non lo riescono a inquadrare. Inizia così una lotta disperata tra chi vuole uccidere Cole per riportare le probabilità a favore della Terra e chi invece capisce che le sue capacità tecniche, quasi di origine paranormale, saranno utili a far funzionare la testa dell'Icaro, la bomba che deve essere lanciata. Alla fine la Terra viene sconfitta, ma il lavoro di Cole ha permesso di ripristinare il vecchio progetto e quindi di accedere a una velo-

cità superiore alla luce lasciandosi alle spalle l'Impero centauriano. Un racconto che conserva qualche traccia dickiana, ma che sembra, con tutte le sue ingenuità, uscire direttamente dalla peggiore fantascienza degli anni Cinquanta tanto è tirato via nella stesura. (C.A.)

**Tem:** arte; artigianato; guerra; potere; scienza; tecnica; tempo.

## **Memoria totale**

**Titolo originale:** *We Can Remember It For You Wholesale* (1966).

Douglas Quail è un qualunque impiegatuccio di Chicago, che sogna di andare su Marte e di essere un agente dell'Interplan, la polizia segreta. Un sogno al di sopra delle sue possibilità. Per fortuna esistono le aziende come la Rekal (Rikord nella versione italiana) che impiantano falsi ricordi, garantiti: il ricordo falso sembra vero (corroborato da opportuni souvenir), mentre è svanito ogni ricordo di essere mai stati alla Rekal. Ma qualcosa non va per il verso giusto durante la sessione di impianto della memoria simulata al signor Quail. Sotto l'azione delle droghe impiegate per il trattamento si risveglia un ricordo vero artatamente represso: Quail è già stato davvero su Marte al servizio dell'Interplan, e il ricordo ha dovuto essere rimosso perché la missione compiuta era di quelle che non si possono rendere pubbliche, l'assassinio di un leader politico. Ora Quail si ritrova nelle pesti, ricercato dall'Interplan. Il compromesso è che si farà installare un altro falso ricordo che cancellerà il resto, corrispondente a un sogno infantile di Quail, anch'esso rimosso: avere salvato la Terra, da bambino, da un'invasione aliena. Ma Quail è recidivo...

Da questo divertissement agrodolce sul tema dei falsi ricordi venne tratto nel 1990 il film *Total Recall – Atto di forza*, per la regia Paul Verhoeven e la sceneggiatura di Ronald Shusett e Dan O'Bannon. Eliminato il secondo falso ricordo, nel film è stato aggiunto un ritorno su Marte di Quail-Schwarzenegger che è quasi più dickiano del racconto originale. (A.C.)

**Tem:** capitale; guerra; media; merce; società/individuo; tecnica.

## **Modello Due**

**Titolo originale:** *Second Variety* (1953).

La guerra fra Unione Sovietica e Stati Uniti ha fatto sì che mezzo pianeta sia stato praticamente raso al suolo, costringendo il governo americano a rifugiarsi nella colonia lunare assieme alle industrie. In quella che era la Bretagna, come nel resto dell'Europa, una guerra disperata viene combattuta dagli uomini, ma soprattutto dagli "artigli": minuscoli robot programmati per cacciare e uccidere, sgozzandolo, qualunque essere vivente incontrino; ciò che salva i soldati americani è una piastrina magnetica che tiene lontano il robot cacciatore. I sovietici mandano un parlamentare verso un bunker americano, con un invito a incontrarsi; il soldato viene ucciso dagli artigli, ma il maggiore Hendricks si incammina allora a sua volta verso il territorio nemico. Anche i russi, scoprirà presto, hanno i loro guai: sono comparsi altri robot programmati, prodotti chissà dove da fabbriche

automatiche: il Modello Uno, un bambino con l'orsacchiotto che esplose improvvisamente, e il Modello Tre, un soldato ferito che si attiva e uccide. Esiste un Modello Due, evidentemente, ma quali fattezze ha? Tre superstiti dei sovietici, il polacco Rudi, l'austriaco Klaus e la russa Tasso, una prostituta diciottenne al seguito dell'Armata rossa, vivono nel bunker distrutto dai robot. Klaus uccide Rudi convinto che sia il Modello Due, ma solo quando, dinanzi al bunker americano espugnato dai robot, Tasso salva Hendricks e uccide Klaus, Hendricks scopre che Klaus è il Modello Quattro: il Modello Due è invece Tasso, che sta volando verso la Luna con l'ultimo razzo. I robot stanno ancora distruggendo gli umani, ma cominciano a distruggersi anche fra di loro. Dick legge la guerra con un'ampia visuale in soggettiva, fatta di ricordi della guerra di trincea del padre Edgar in Europa e di colpi scena continui, tenendo sulla corda e ingannando il lettore fino alla fine, un po' Pirandello, un po' l'Akutagawa di *Rashomon*: tutto questo un trentennio prima che il cyberpunk facesse sua questa prospettiva, continuando a interrogarsi su dove sia l'umano e dove l'artificiale. (C.A.)

**Temi:** *androidi; guerra; kipple; postatomica, catastrofe; realtà/illusione; scienza; storia; tecnica.*

## **Noi temponauti → Temponauti**

### **Non saremo noi**

**Titolo originale:** *The Golden Man* (1954).

Il paradigma del mutante perseguitato dai pregiudizi dei "normali", ma portatore di una nuova speranza di sviluppo della specie umana, non ha mai convinto Dick. Questo è uno dei pochi racconti che prende in considerazione il problema, e la conclusione sta nella battuta finale di uno dei personaggi (diventata il titolo italiano) che discute di quale sarà la specie dominante fra *Homo sapiens* e la nuova specie mutante, se questa sarà lasciata libera di svilupparsi: "Non saremo noi" dice il personaggio umano. Il contesto, appena accennato, è quello di una Terra devastata dalle radiazioni, in cui i mutanti sono sistematicamente braccati ed eliminati da un'apposita agenzia mondiale. Ma il mutante del racconto, il *golden man* ("l'uomo dorato"), pare abbia qualche chance in più di sfuggire al suo destino. Non per qualche sua particolare capacità cognitiva: non conosce il linguaggio, infatti, e il suo corpo bellissimo e ricoperto da una peluria bionda non ospita, come accertano gli esami dell'agenzia, un cervello umano, ma quello di una bestia. "Questo significa che l'intelligenza ha fallito" commenta uno dei personaggi. "Abbiamo portato l'intelligenza fino al livello massimo in cui può arrivare. [...] Pensiamo tanto, che non riusciamo ad agire." L'uomo dorato ha infatti dalla sua due particolarissime abilità: la prima è una limitata preveggenza di ciò che gli accadrà, il che gli permette di sfuggire sistematicamente ai tentativi di eliminarlo; la seconda, meno evidente ma risolutiva, è l'irresistibile attrazione sessuale che esercita verso le donne umane. Oltre che come precoce documento di una visione un po' semplicistica (ma non per questo

totalmente infondata) del rapporto tra i sessi, il racconto si segnala anche come testimonianza della pervicace vocazione dickiana verso il bozzetto realistico: il primo terzo del racconto, prima che il mutante venga catturato, è infatti una vivace descrizione delle zone rurali del Midwest statunitense. (A.C.)

**Temi:** *donne; mutanti; postatomica, catastrofe; potere; poteri psi; storia; tempo.*

## **Oh, essere un Blobel!**

**Titolo originale:** *Oh, To Be a Blobel!* (1964).

La guerra tra i Blobel e gli umani è scoppiata per motivi futili, e, come tutte le guerre, non meglio chiariti. I primi hanno accusato i secondi di voler modificare l'atmosfera di Marte rendendola respirabile per un umano, ma velenosa per un Blobel. Hanno mandato satelliti sulla Terra per modificare l'atmosfera, e sono stati abbattuti. La guerra è stata combattuta aspramente; adesso è finita e le due popolazioni vivono in pace, ma fra le vittime ci sono anche i veterani: quelli speciali, le spie, hanno assunto le fattezze di Blobel e ora (per un tempo variabile) non sono più capaci di mantenere la forma terrestre, trasformandosi periodicamente in una specie di ammasso gelatinoso. Il dottor Jones, uno psicologo robot, ha in cura il veterano George Munster, che per dodici ore al giorno torna a essere un Blobel; per risolvere il problema di quest'ultimo il dottore non trova di meglio che presentargli Vivian Arrasmith, una ex spia Blobel che vive sulla Terra e per varie ore al giorno assume sembianze femminili. In un crescendo, in cui la comicità va di pari passo con la tragedia, i due si sposano (sei ore al giorno condividono la forma terrestre, e una quella Blobel), hanno figli (Blobel e ibridi), si separano, e in un ribaltamento tipicamente dickiano decidono, con diverse motivazioni, di trasformarsi nell'identità opposta: Vivian per salvare il matrimonio, George, trasferitosi su Io, per diventare un uomo d'affari (un vero colpo di scena che, usato qui come trovata finale, diverrà un frammento di *I giocatori di Titano*). Un racconto di fantascienza che somiglia a un trattato di fenomenologia psicologica, in cui il gioco fra il vero e il falso io diventa un fatto inestricabile: ognuno non solo non è mai ciò che vorrebbe essere, ma anche quando diventa altro sbaglia. La soglia di comprensione del noumeno e del fenomeno è ancora a maglie larghe, e tiene conto dell'impossibilità biologica; i meccanismi con cui gli eventi si succedono sono ancora meccanici, ma il racconto sprizza intelligenza da tutte le parole. Indimenticabili le scene in cui nel circolo dei veterani delle Guerre Innaturali George e i suoi amici iniziano a picchiarsi; la prima volta uno resta umano e l'altro si trasforma in Blobel, ma la seconda, quando ad affrontare George è il marito della sua amante, si trasformano entrambi in Blobel e devono essere separati dagli amici prima che si risucchino a vicenda. (C.A.)

**Temi:** *alieni; guerra; matrimonio; mutanti; psicoanalisi.*

## **Ora tocca al wub**

**Titolo originale:** *Beyond Lies the Wub* (1952)

Il primo racconto pubblicato da Philip Dick non merita forse una scheda? La ri-

vista era trash e imbarazzante (lo riconobbe lo stesso Phil anni dopo), ma il ragazzo aveva ventiquattro anni e già dimostrava talento, oltre a un singolare, precoce attaccamento ad alcuni temi cui sarebbe stato fedele per tutta la vita, o quasi. Giudichi il lettore. Un'astronave mercantile terrestre abbandona Marte per tornare sul suo pianeta; il marinaio Petersen porta a bordo un wub, grosso maiale di duecento chili acquistato per 50 centesimi. Quando arriva il cuoco per macellarlo, il wub si mette a parlare, cercando di convincere il capitano ad abbandonare quella barbara idea, e discutere invece con lui di arte e filosofia. Come fa il wub a parlare inglese? Perché è telepatico, il che gli serve a difendersi contro i predatori; lui, dal canto suo, è vegetariano – mangia ogni tipo di vegetali, e per asseverare l'asserzione dice due volte di essere cattolico (cioè universalista). Ma un bel gioco dura poco, l'equipaggio deve mangiare, e mentre il wub discute con Petersen sul mito di Ulisse, il capitano arriva e, tra la generale riprovazione, gli spara. Ultima scena: a mensa, finito il pasto, tutti commentano la bontà della carne del wub. Poi il capitano si rivolge a Petersen che, ancora inorridito, non ha toccato cibo, e gli dice: "Come dicevo, il ruolo di Ulisse nel mito...". D'accordo: Sheckley, che era coetaneo di Dick, negli stessi anni su "Galaxy" pubblicava forse di meglio. Ma un colpo così, "Planet Stories" non lo fece più. (A.C.)

**Temi:** *alieni; poteri psi.*

## **Previdenza**

**Titolo originale:** *Paycheck* (1953).

Phil Dick è ancora alle prime armi. Tanto che si dimentica di dare un nome di battesimo al suo protagonista, che per tutto il racconto avrà solo un cognome, Jennings. Ma non abbastanza alle prime armi da non impostare con questo racconto giovanile uno dei temi più ricorrenti nella sua opera, quello della memoria: la perdita dei ricordi e il lungo, faticoso lavoro per riconquistarli. Insomma, l'amnesia e l'anamnesi. E dunque: Jennings si sveglia dopo due anni di lavoro alla Rethrick Corp. e assapora la paga che lo aspetta: cinquantamila crediti. Per il resto, di quei due anni non ricorda nulla; poco male, questo faceva parte delle clausole contrattuali con cui è stato assunto. Il male è quando scopre che, in virtù di una clausola da lui stesso firmata nei due anni di amnesia, ha rinunciato al contante in cambio di un pugno di oggetti: una chiave, la matrice di un biglietto, una ricevuta bancaria, un filo metallico, *mezza fiche*, un pezzo di stoffa, un biglietto dell'autobus. Eppure ognuno di questi sette oggetti (che, come è stato osservato, assomigliano tanto agli oggetti magici di una fiaba) gli servirà per sfuggire al governo che cerca di incastrarlo e per fare pressione sulla Rethrick al fine di tornare nell'azienda – questa volta non come dipendente, ma come socio. Perché la Rethrick, che si rivela qualcosa di più di una semplice azienda, sta lavorando su una tecnologia per i viaggi nel tempo (ed è per questo che impone ai suoi dipendenti la clausola della cancellazione della memoria). John Woo, che nel 2003 da questo racconto ha tratto un film (*Paycheck*), ha conservato dell'originale solo l'incalzante successione di colpi di scena che portano

Jennings, attraverso i sette oggetti, al recupero della memoria e alla realizzazione della sua strategia pregressa; ma ha trascurato tutta la ricchezza tematica che caratterizza questo racconto, a partire dall'incontro/scontro tra potere politico ed economia e dal conflitto tra individuo e società. (A.C.)

**Tem:** *amnesia/anamnesi; capitale/lavoro; polizia; potere; tecnica; tempo.*

## **Progenie**

**Titolo originale:** *Progeny* (1954).

Ed Doyle è uno dei tanti terrestri che hanno scelto di andare a vivere nelle colonie, nel sistema di Proxima; ma nel momento in cui la moglie Janet partorisce il loro figlio, trova naturale tornare di corsa sulla Terra e disporsi a tutto ciò che i genitori solitamente fanno con la propria progenie. Nel futuro immaginato da Dick, però, l'educazione è in mano ai robot, che trovano pericoloso per la salute mentale e l'equilibrio dei bambini che essi trascorrono i primi diciotto anni con i genitori. Così il malcapitato Ed se ne torna in colonia, salvo ripresentarsi dopo nove anni, ormai separato dalla moglie, a trovare il bambino, Peter: cosa che gli viene concessa, a malincuore, dai robot. L'incontro tra padre e figlio è un manifesto generazionale che potrebbe andare bene oggi come ieri, quando Dick scrisse il racconto (era il 1952), o anche domani, quando il futuro da lui preconizzato avrà finalmente spazio. Il padre domanda al figlio se gli piacerebbe andare con lui in giro per pianeti, s'informa di come trascorra le giornate, chiede perché si occupi di biochimica e non faccia altro; e come tutti i genitori si lancia nell'autobiografismo: "Mio Dio, Pete. Quando io avevo nove anni me ne andavo a zonzo per la città. A volte andavo a scuola, però in genere stavo all'aperto. Giravo qua e là. Giocavo, leggevo. Mi infilavo di continuo nello spaziorpoto. – Ed Riflettè – Facevo di tutto. A sedici anni sono scappato su Marte. Ci sono rimasto un po'. Ho lavorato come cameriere. Poi sono passato su Ganimede. Lì non si batteva chiodo. Niente da fare. Da Ganimede sono passato a Prox. Mi sono pagato il viaggio lavorando su una grande nave da carico". Non è il quadro dell'americano medio che si è fatto da solo, beninteso, ma l'epitome di quel romanzo di formazione che è la vita condensato in poche righe; o forse la saggezza del padre nei confronti dell'incomprensibilità del figlio, una tragedia che si ripete da millenni e a cui Dick non sfugge (e qui gioca la sua esperienza reale, perché suo padre Edgar si separò dalla famiglia quando lui aveva cinque anni). Senonché quando Peter si limita a enumerare gli anni luce che separano la Terra dalle colonie, e tace con un sorriso imbarazzato agli inviti a viaggiare con il padre, nessun lettore, qualsiasi sia la sua età, stabilirebbe una minima corrente d'empatia con lui. Sconfitto, Ed se ne torna alle colonie. E suo figlio si consola con i robot, a cui non manca di far notare che anche suo padre, come tutti gli umani, ha lo stesso odore delle cavie da laboratorio. Non è difficile constatare come Peter sia lo stesso Philip, mentre Ed Doyle è l'evidente trasposizione di Edgar Dick, sia nella forma del padre "vero" sia in quella del padre "surrogato": un padre che ha vissuto un'esistenza lavorativa nomadica, che amerebbe occuparsi del figlio e por-



tarlo in giro come fanno tutti i padri, e che nella vita reale affermerà in seguito di aver avuto l'impressione che Philip fosse privo di vitalità, come imprigionato in una trappola. E la trappola (il mondo dei robot) è Dorothy Kindred, madre di Philip, somigliante anche dal punto di vista fisico a Janet. (C.A.)

**Temi:** *matrimonio; psicoanalisi; scienza; società/individuo.*

## **Qualcosa per noi temponauti → Temponauti**

### **Rapporto di minoranza**

**Titolo originale:** *The Minority Report* (1956).

Da uno dei racconti meno limpidi di Dick Steven Spielberg trasse nel 2002 il film *Minority Report* modificandone in punti consistenti la trama (compreso il finale). Siamo a New York, in un imprecisato anno del futuro. John Anderton, fondatore e commissario dell'Agencia Precrimine, la polizia del governo confederato del Blocco occidentale che però agisce in modo relativamente indipendente da esso, è vicino alla pensione. In trent'anni il sistema Precrimine da lui inventato ha consentito di ridurre i crimini del 99,8 per cento. Questi ultimi vengono infatti previsti da tre precog (precognitivi), grotteschi ritardati mentali in grado però di vedere nel futuro con un anticipo di qualche settimana. La loro attività mentale viene registrata e analizzata dai computer, e il potenziale assassino o criminale è assicurato alla giustizia. La correttezza giuridica del sistema è dubbia, dal momento che in galera non finiscono persone che hanno commesso reati – avevano solo intenzione di farlo – ma la pace sociale è più o meno assicurata. Finché, un bel giorno, Anderton non scopre di essere lui stesso vittima del proprio sistema: i nastri lo indicano come futuro assassino di tale Leopold Kaplan. Per cercare di scagionarsi fugge, sospettando un complotto del proprio giovane assistente Witwer per scalarlo, forse con la complicità della moglie Lisa. Saputo che il computer ha elaborato la diagnosi sulla base di una discrepanza fra le previsioni dei tre precog, cerca il rapporto di minoranza che è stato scartato, e intanto scopre chi tira le fila del complotto: non Witwer e Lisa ma Kaplan (generale in pensione) e la Lega dei Veterani, nel tentativo di riguadagnare l'influenza politica perduta con la fine della guerra. Sono loro che rendono pubblica l'esistenza del rapporto di minoranza, mettendo Anderton in una scomoda alternativa: o confermerà la validità del sistema Precrimine commettendo l'assassinio, o tenterà di scagionarsi, ma così facendo dimostrerà l'inattendibilità del sistema. Alla fine, Anderton pagherà la propria scelta con l'esilio. La parte più confusa del racconto riguarda proprio l'esistenza o meno del rapporto di minoranza e la concezione del futuro come intreccio di diverse possibilità. (A.C.)

**Temi:** *polizia; potere; poteri psi; tempo.*

## **Ricordiamo per voi → Memoria totale**

### **Ricordi in vendita → Memoria totale**

## **Se non ci fosse Benny Cemoli**

**Titolo originale:** *If There Were No Benny Cemoli* (1963).

Nella nota all'antologia *The Best of PKD*, pubblicata nel 1977, Phil scrisse a proposito di questo racconto: "Ho sempre creduto che almeno metà dei personaggi più famosi della storia non siano mai esistiti. Si inventa quello che è necessario inventare". Lapidario e azzeccatissimo, al di là delle iperboli. Poi mette in mezzo Karl Marx, e noi lo perdoniamo perché è lui... Nel 2170 la solita sciagurata guerra nucleare (la Catastrofe) ha spopolato e mezzo distrutto la Terra. Dieci anni dopo, a New York City si fronteggiano le autorità locali provenienti da Marte, che hanno iniziato la ricostruzione, e la missione di soccorso, ben più potente, proveniente dal Centauro. Quest'ultima è accompagnata però da un contingente dei Servizi di sicurezza centauriani guidato da Dietrich (dice niente il nome tedesco?), intenzionato a ricostruire le responsabilità dei politici locali che hanno portato alla Catastrofe. Peter Hood, capo della missione centauriana, si insedia nella vecchia sede del "New York Times" e riesce a rimettere in funzione l'autorevole giornale omeostatico fuori uso da dieci anni. Il sistema di "ricevitori" automatici del quotidiano sembra ancora in piena efficienza. Diffonde informazioni sull'arrivo dei centauriani e sui loro progetti di ricostruzione, sulle intenzioni della Sicurezza di assicurare alla giustizia i responsabili della Catastrofe, ma anche sulle imprese di un agitatore politico locale, tale Benny Cemoli, che sta creando disordini nello stato di New York. In modi diversi, Hood e Dietrich indagano sul movimento di Cemoli, ma non riescono a intercettare i rivoltosi, né a raccogliere più che qualche indizio indiretto e fumoso sulla possibile esistenza di quel movimento politico. Indizi che potrebbero essere abilmente manovrati dalle autorità locali. Una cosa è certa: impegnata nelle indagini e nell'eventuale repressione del movimento di Cemoli, la Sicurezza centauriana deve abbandonare per il momento il suo progetto di indagare sui responsabili politici della Catastrofe... Navigando abilmente tra temi ontologici (cos'è che stabilisce la "realtà"?) e dinamiche politico-sociali, Dick costruisce un vero gioiello sul ruolo dei media nello stabilire e mantenere il potere, che si affianca senza sfigurare a *La penultima verità* e *I simulacri*. (A.C.)

**Tem:** *amnesia/anamnesi; guerra; merce; polizia; postatomica, catastrofe; potere; realtà/illusione; storia.*

## **Spero di arrivare presto**

**Titolo originale:** *I Hope I Shall Arrive Soon* (1980).

Un Dick in realtà virtuale, ma delicato e crepuscolare, in questo che è uno dei suoi ultimi racconti e che vinse anche un premio Playboy. Victor Kemmings è in viaggio verso un pianeta da colonizzare ma l'astronave scopre subito dopo il decollo che la sua vasca criogenica è in avaria e che Victor ha qualche residuo di attività cerebrale. Non può toglierlo dalla vasca, perché dentro lo scafo non c'è aria né cibo, e il viaggio durerà dieci anni. Alla nave non resta che tenerlo sveglio fornendogli stimoli sensoriali tratti dai ricordi della sua vita. Ma Victor è un

osso duro. La casa in cui viveva con la graziosa mogliettina Martine (da cui poi si è separato) comincia a sbriciolarsi peggio che in *Ubik* e le cose non vanno meglio quando la nave lo riporta ancora più indietro, alla sua infanzia. Il fatto è che Victor è divorato dai sensi di colpa per avere aiutato, da bambino, il proprio gatto a catturare un uccello, e nel suo inconscio teme di essere perseguitato da Dio per quel peccato. Anche nelle scene dell'arrivo sul pianeta, che la nave gli fa vivere nel tentativo di alleviare la situazione, si insinua il senso di colpa, che puntualmente fa crollare la simulazione. All'arrivo "reale" sul pianeta, Victor trova Martine, a cui la nave ha chiesto di venire sperando che ciò rimetta a posto le cose. A quel punto Victor teme di essere ancora in una realtà virtuale, anche se Martine (e Dick) fanno di tutto per convincere del contrario lui e il lettore. E Victor, in realtà, vorrebbe tanto tornare con Martine – come Dick, forse, in quel periodo avrebbe voluto tornare con Tessa da cui si era separato anni prima... (A.C.)

**Temi:** *amnesia/anamnesi; Dio; donne; follia; kipple; matrimonio; psichiatria; realtà/illusione.*

## **Temponauti**

**Titolo originale:** *A Little Something for Us Tempnauts* (1974).

Questo racconto è quanto Philip K. Dick abbia mai scritto di più simile a Ballard. E questo è un grande complimento. Naturalmente è un Ballard scritto da Dick. Non credo che lui fosse cosciente di questo, quando lo compose nel 1973. Ma questa sensazione di "stancante tristezza" che afferma di avere provato scrivendolo, la lucida osservazione che "l'aumento dell'informazione su quanto sta per accadere, determinato dal progresso tecnologico, diminuisca la vera comprensione" sembrano straordinariamente in sintonia con l'autore inglese (e ben rispecchiati nel racconto). Soprattutto se teniamo presente che i classici paradossi del viaggio nel tempo sono sempre stati poco frequentati e poco padroneggiati dal nostro autore. E invece qui va diversamente. La situazione è classica. Gli Usa tentano il loro primo viaggio del tempo, ma al rientro qualcosa va male e i tre temponauti muiono; in violazione del protocollo scientifico, hanno riportato indietro più massa di quella con la quale sono partiti: venticinque chili di ferraglia. Perché l'hanno fatto? E chi glie l'ha data? È quello che Addison Doug, Crayne e Benz cercano di capire utilizzando l'intervallo Ate (Ammontare di Tempo d'Emergenza) concessogli dalla tecnologia. Ma l'Ate li intrappola in un *loop* temporale, facendo loro ripetere milioni di volte le stesse operazioni: andare a trovare Merry Lou, la ragazza di Doug, parlare con il generale Toad (= rospo, ma suona come "morte" in tedesco), assistere al proprio funerale. Ogni logica causale salta, la logora retorica sui martiri del progresso disgusta i tre. Ci meravigliamo che una ragazza sensibile come Merry Lou, sconvolta e mossa a pietà, si procuri un vecchio motore fuori uso Volkswagen che pesa venticinque chili e lo dia ai tre amici? (A.C.)

**Temi:** *donne; media; potere; tecnica; tempo; vita/morte.*

## **Umano è**

**Titolo originale:** *Human Is* (1955).

Lester Herrick è un individuo egoista, insensibile, dedito solo al proprio lavoro (inventare tossine per scopi militari), ed è sposato da cinque anni con Jill. L'idea che il nipote Gus trascorra qualche giorno con loro è sufficiente a farlo infuriare, ma proprio allora viene mandato in missione per alcune settimane sul pianeta Rector IV. Nel frattempo Jill ha deciso di lasciarlo e confida questa decisione al fratello Frank. Quando Lester torna sulla Terra, però, il suo comportamento è cambiato: è gentile con Jill, ama il cibo che prima detestava, è scherzoso e simpatico, perfino romantico, gioca con Gus e vuole portarlo a vivere con loro. Sembra un'altra persona, ed è quello che scopre Frank: la vecchia "identità" di Lester è prigioniera su Rector IV, e dentro il suo corpo c'è un alieno, uno dei pochi superstiti di un'antichissima razza che sta morendo, esseri di energia che cercano qualche corpo per sopravvivere. La legge impone che Jill testimoni che suo marito non è più un essere umano, affinché l'alieno possa essere ucciso e si cerchi poi la "psiche" di Lester per reimmetterla nel suo vecchio corpo: ma quando è il momento la donna rifiuta di farlo. Per lei un alieno "umano, troppo umano" è di gran lunga preferibile a un terrestre che di umano non ha nulla. L'essenza, l'*ousia*, dell'essere umano nulla ha a che vedere con la sua forma fisica, e neppure con la sua storia. Ancora una volta Platone fa capolino nella narrativa dickiana, e questa volta in compagnia di Agostino di Ippona. Dick lavora ampiamente con i temi che gli sono caratteristici: i rapporti con i bambini, i genitori, la possibilità di verificare cosa è umano e cosa non lo è; ma questa volta il discorso dickiano è tangenziale alla sua abituale poetica, tanto è vero che il racconto ricorda analoghe indagini che il grande Theodore Sturgeon era solito compiere in quegli anni, cercando di definire l'umanità e i suoi aspetti buoni e cattivi. Non è un caso neppure che negli anni Cinquanta diverse pellicole giocassero il confine tra umano e non umano sulla possibilità che l'alieno creasse un "doppio" del corpo dei terrestri, prendendone in seguito possesso: basti pensare agli *Invasori spaziali* di William Cameron Menzies e a *Destinazione... Terra* di Jack Arnold, entrambi del 1953, o al celebre *L'invasione degli ultracorpi* di Don Siegel (1956) e a *Ho sposato un mostro venuto dallo spazio* (1959) di Gene Fowler jr. Nella cinematografia d'epoca il riconoscimento avveniva tramite la "disumanità" dell'alieno, cioè la sua freddezza, la mancanza di empatia, di forme ludiche, di affettività; in Dick avviene invece attraverso la disumanità dell'umano, rovesciando così completamente l'assunto di base. Più di vent'anni dopo la scrittura del racconto, Dick rivendicava la sua intuizione: ciò che definisce umano un ente e lo differenzia dagli altri è la dolcezza che lo permea. (C.A.)

**Temi:** *alieni; donne; gioco; matrimonio; polizia; realtà/illusione.*

## **Un mondo di geni → Il mondo dei mutanti**

# ADJUSTMENT TEAM

by Philip K. Dick

SOMETHING WENT WRONG . . . AND ED FLETCHER GOT  
MIXED UP IN THE BIGGEST THING IN HIS LIFE.



**I**T WAS BRIGHT MORNING. The sun shone down on the damp lawns and sidewalks, reflecting off the sparkling parked cars. The Clerk came walking hurriedly, leaf-

# Non fiction

## Philip K. Dick

### In Pursuit of Valis Selections from the “Exegesis”

L'*Exegesis* (“esegesi”) è lo sterminato manoscritto di circa ottomila pagine che Dick andò componendo, notte dopo notte, nell’arco degli ultimi otto anni della sua vita, e che gli fu ispirato dagli eventi iniziati tra il febbraio e il marzo del 1974 (da lui indicati con “2-74”, “3-74”, o “2-3-74”). Dopo questa data Dick, oltre a completare due romanzi sostanzialmente già scritti (*Un oscuro scrutare* e *Deus Irae*) compose solo altri tre romanzi, *VALIS*, *Divina invasione* e *La trasmissione di Timothy Archer*, oltre a una prima versione del primo, che però è un’opera sostanzialmente autonoma e venne pubblicata postuma col titolo di *Radio libera Albemuth*. Di questi romanzi, *VALIS* (steso nel 1978 ma pubblicato nel 1981) è l’unico che contiene materiali direttamente tratti dall’*Exegesis*, sparsi nel corso del libro e riuniti in gran parte in un’appendice al libro intitolata *Tractatus: Cryptica Scriptura*. Oltre a questo, l’unico altro testo che Dick pensò per una pubblicazione è il saggio *Cosmogony and Cosmology* (contenuto nel volume *Mutazioni*). Tutto il resto dell’*Exegesis* ha la forma di appunti, riflessioni, considerazioni a uso personale, e non concepiti per essere pubblicati. Ma il valore di questo abnorme testo per la comprensione dell’opera dickiana è fondamentale. In esso Phil non solo passa in rassegna ogni sorta di ipotesi e teorie che valgano a spiegare il “2-3-74” (ipotesi e teorie anche diverse, ma tra cui naturalmente è di gran lunga prevalente l’ipotesi della teofania, cioè di una diretta e personale manifestazione, o rivelazione divina), ma si impegna in una serrata rilettura di tutta la sua opera precedente, per rintracciare nei romanzi e nei racconti scritti prima del 1974 una qualche prefigurazione delle ipotesi cosmologiche, antropologiche e filosofiche suscitate in lui dal “2-3-74”. E delinea idee, trame e progetti per opere future.

Da questa sterminata congerie di materiali, che sarebbe evidentemente impubblicabile integralmente, Lawrence Sutin ha tratto una scelta di poco più di 250 pagine, ordinata in otto capitoli (“Resoconti diretti di esperienze personali”, “Esplorazioni teoriche”, “Sulle sue tecniche di scrittura e la ricerca creativa della verità”, “Interpretazioni delle sue opere”, “Schemi di trame ed esplorazioni per *work-in-progress*”, “Problemi politici ed ecologici”, “Due autoesami”, “Tre parabole per concludere”). Il libro è arricchito da una prefazione dello stesso Sutin, un’introduzione di Jay Kinney, editore della rivista “Gnosis”, e

una postfazione di Terence McKenna. Si tratta di uno strumento indispensabile per la comprensione dell'opera di Philip Dick, purtroppo non ancora disponibile in italiano. (A.C.)

## **Mutazioni**

### **Scritti inediti, filosofici, autobiografici e letterari**

**Titolo originale:** *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writings*, a cura di Lawrence Sutin (1995).

Lawrence Sutin, autore della più documentata ed equilibrata biografia di Dick (*Divine invasioni*) e uno dei pochi ad avere studiato estesamente le carte dello scrittore conservate nei PKD Estate Archives di Glen Ellen (Ca.), e in particolare le lettere e l'*Exegesis*, ha raccolto in questo massiccio volume di quasi 400 pagine i più significativi saggi, gli interventi non narrativi e i pochi scritti di Dick di carattere cinematografico e televisivo: in pratica tutta la produzione non fiction di Dick che valga la pena di conoscere. Alcuni di questi scritti erano già noti al pubblico italiano per essere stati pubblicati in appendici o come introduzioni a opere di narrativa, su riviste o fanzine o su siti internet (per esempio *L'androide e l'umano*, *Uomo, androide e macchina*, *Come costruire un universo che non cada a pezzi dopo due giorni*, e il celebre "discorso di Metz", cioè *Se vi pare che questo mondo sia brutto, dovrete vederne qualche altro*), ma molti altri erano ancora inediti in Italia, soprattutto gli scritti autobiografici, la *Lettera su Tagore* e alcune proposte di sceneggiature. Ma è comunque importante averli riuniti tutti in un unico volume, per rendersi conto della varietà delle conoscenze e degli interessi di Dick e della complessità delle sue riflessioni sulla propria opera, sulla fantascienza in generale e sui temi culturali e umani che lo appassionavano. Anche se destinati in genere a essere letti o ascoltati nel mondo della fantascienza (di qui il loro stile ironico e a volte scanzonato, come del resto era nelle corde del personaggio), questi scritti non si risparmiano in acutezza e profondità. E il volume (altro pregio da notare) contiene una sia pur piccola sezione finale che presenta qualche brano scelta dall'*Exegesis*.

Negli anni successivi alla pubblicazione italiana, l'editore Feltrinelli ha messo in commercio volumi più piccoli che contengono singoli saggi o sezioni di quest'opera. Ultima osservazione: il volume non contiene però l'unica sceneggiatura di Dick mai scritta per una serie televisiva, *The Invaders (Warning: We Are Your Police*, 1966-67), pubblicata invece nell'ormai introvabile volumetto *Attenzione polizia!* (A.C.)

## **The Dark-Haired Girl**

Paul Williams realizzò questo libro, dopo la morte dell'autore, riprendendo un progetto di Dick del 1972 per "una raccolta di lettere e di sogni personali che si assumono l'incarico meritoriamente artistico di illustrare ciò che c'è di buono e nobile nell'umanità, che si può trovare a volte nei posti peggiori, ma che è sempre reale, e continua a brillare". Nella versione pubblicata il libretto contiene,

oltre al dattiloscritto originale di Dick *The Dark-Haired Girl*, lettere d'amore di Phil a varie donne del periodo 1970-72, l'interregno burrascoso e tormentato tra la fine del matrimonio con Nancy e quello con Tessa, poesie, il saggio *L'androide e l'umano* letto alla convention di Vancouver nel 1972 (che si trova anche nella raccolta *Mutazioni*) e lo scritto critico-autobiografico *The Evolution of a Vital Love* ("l'evoluzione di un amore vitale", che i lettori italiani trovano parzialmente tradotto in appendice all'ultima edizione Fanucci di *L'androide Abrahamo Lincoln*).

I temi principali di *The Dark-Haired Girl* sono dunque certamente l'amore (nel modo irruento e precipitoso in cui lo intendeva Dick), il ritratto di quel suo archetipo femminile così attraente e distruttivo, la donna dai capelli scuri, la droga, la fiducia nella forza e nell'entusiasmo della giovinezza. Ma il libro è soprattutto la testimonianza di uno dei periodi più scombinati e squassati di Phil, che doveva concludersi con gli eventi del "2-3-74", e il documento di un uomo che, in fondo, trovava solo nella scrittura il modo di uscire dalle sue crisi e di convivere con la sua paranoia. (A.C.)



**25th ANNIVERSARY ISSUE**

THRILLING  
**WONDER**  
STORIES

FEATURING  
**THE GOLDEN HELIX**  
by Theodore Sturgeon

**TIME PAWN**  
by Philip K. Dick

SUMMER 25¢



A THRILLING  
FOUNDATION

## Bibliografia primaria

### Narrativa

- A Handfull of Darkness* (antologia), Rich and Cowan, London 1955.
- Confessioni di un artista di merda* (1959), traduzione di M. Nati, Fanucci, Roma 2002; prima ed. italiana Fanucci, Roma 1996; *Confessions of a Crap Artist*, Entwhistle Books, New York 1975.
- Cronache del dopobomba* (1965), traduzione di M. Nati, Fanucci, Roma 2006; prima ed. italiana traduzione di G. Pignolo, "Urania", 409, 1965; ed. orig. *Dr. Blood-money, or How We Got Along After Bomb*, Ace, New York 1965.
- Deus Irae* (1975), in collaborazione con Roger Zelazny, traduzione di S. Fefè, Fanucci, Roma 2001; prima ed. italiana traduzione di R. Rambelli, Libra, Bologna 1977; ed. orig. *Deus Irae*, Doubleday, Garden City 1976.
- Divina invasione* (1980), traduzione di V. Curtoni, Mondadori, Milano 2000; prima ed. italiana "Urania", 1031, 1986; ed. orig. *The Divine Invasion*, Simon and Schuster, New York 1981.
- E Jones creò il mondo* (1954), traduzione di S. Fefè, Fanucci, Roma 2001; prima ed. italiana *Il mondo che Jones creò*, traduzione di L. Pollini, "Galassia", 50, 1965; ed. orig. *The World Jones Made*, Ace, New York 1956.
- Follia per sette clan* (1964), traduzione di P. Prezzavento, Fanucci, Roma 2005; prima ed. italiana traduzione di V. Curtoni e G. Montanari, "Galassia", 124, 1970; ed. orig. *Clans of the Alphan Moon*, Ace, New York 1964.
- Gather Yourselves Together* (1949-50), WCS Books, Englewood (Co), 1994.
- Guaritore galattico* (1968), traduzione di P. Anselmi, Bompiani, Milano 1998; prima ed. italiana *Giù nella cattedrale*, "Galassia", 235, 1979; ed. orig. *Galactic Pot-Healer*, Berkley, New York 1969.
- Humpty Dumpty in Oakland* (1960), Victor Gollancz, London 1986.
- I difensori della Terra. Atto di forza* (antologia), traduzione di M. Nati e S. Pergameno, Fanucci, Roma 1989; prima ed. italiana *I difensori della Terra*, Fanucci, Roma 1977; ed. orig. *The Book of Philip K. Dick*, Daw, New York 1973.
- I giocatori di Titano* (1963), traduzione di A. Martini, Fanucci, Roma 2005; prima ed. italiana traduzione di L. Morelli, "Galassia", 73, 1967; ed. orig. *The Game-Players of Titan*, Ace, New York 1963.
- I nostri amici di Frolix 8* (1968), traduzione di G. Montanari, Fanucci, Roma 2006; prima ed. italiana traduzione di R. Rambelli, "Galassia", 166, 1972; ed. orig. *Our Friends from Frolix 8*, Ace, New York 1970.
- I simulacri* (1963), traduzione di M. Nati, Fanucci, Roma 2005; prima ed. italiana

- traduzione di R. Minelli, La Tribuna, Piacenza 1965; ed. orig. *The Simulacra*, Ace, New York 1964.
- Il dottor Futuro* (1959), traduzione di P. Anselmi, "Classici Urania", 229, 1996; prima ed. italiana traduzione di L. Pollini, "Galassia", 30, 1963; ed. orig. *Dr. Futurity*, Ace, New York 1960.
- Il meglio di Philip K. Dick* (antologia), traduzione di M. Nati, Armenia, Milano 1979; ed. orig. *The Best of Philip K. Dick*, Ballantine, New York 1977.
- Il sognatore d'armi* (1963), traduzione di S. Sandrelli, Mondadori, Milano 1999; prima ed. italiana *Mr. Lars sognatore d'armi*, traduzione di T. Lanapopi e S. Sandrelli, "Galassia", 109, 1970; ed. orig. *The Zap Gun*, Pyramid, New York 1967.
- Illusione di potere* (1963), traduzione di G. Tamburini, "Classici Urania", 270, 1999; prima ed. italiana Nord, Milano 1971; ed. orig. *Now Wait for Last Year*, Doubleday, Garden City 1966.
- In questo piccolo mondo* (1957), traduzione di S. Fefè, Fanucci, Roma 2003; ed. orig. *Puttering About in a Small Land*, Academy Chicago, Chicago 1985.
- In senso inverso* (1965), traduzione di P. Prezzavento, Fanucci, Roma 2003; prima ed. italiana *Redivivi S.p.A.*, traduzione di M. Silva, Dall'Oglio, Milano 1972; noto anche come *Ritorno dall'aldilà*; ed. orig. *Counter-Clock World*, Berkley, New York 1967.
- In terra ostile* (1958), traduzione di D. Brolli, Einaudi, Torino 1999; ed. orig. *In Milton Lumpky Territory*, Dragon Press, Pleasantville 1985.
- L'androide Abramo Lincoln* (1962), traduzione di G. Montanari, Fanucci, Roma 2005; prima ed. italiana *A. Lincoln, Androide*, traduzione di G.P. Cossato e S. Sandrelli, De Carlo, Roma 1976; noto anche come *Abramo Lincoln Androide*; ed. orig. *We Can Build You*, Daw, New York 1972 (apparso anche in versione ridotta come *A. Lincoln, Simulacrum, Amazing Stories*, 1969-1970).
- L'occhio nel cielo* (1955), traduzione di M. Nati, Fanucci, Roma 2003; prima ed. italiana, traduzione di B. Della Frattina, "Urania", 201, 1959; ed. orig. *Eye in the Sky*, Ace, New York 1957.
- L'ora dei grandi vermi* (1964), in collaborazione con Ray Nelson, traduzione di L. Agnoli Zucchini, "Classici Urania", 169, 1991; prima ed. italiana "Urania", 479, 1968; ed. orig. *The Ganymede Takeover*, Ace, New York 1967.
- L'uomo dai denti tutti uguali* (1960), traduzione di V. Curtoni, Fanucci, Roma, 2006; prima ed. italiana Fanucci, Roma 1999; ed. orig. *The Man Whose Teeth Were All Exactly Alike*, Mark V. Ziesing, Willimantic 1984.
- L'uomo nell'alto castello* (1961), traduzione di M. Nati, Fanucci, Roma 2005; prima ed. italiana *La svastica sul sole*, traduzione di R. Minelli, La Tribuna, Piacenza 1965; ed. orig. *The Man in the High Castle*, Putnam, New York 1962.
- L'uomo variabile* (antologia), traduzione di N. Nati e T. Tagliamone, Fanucci, Roma 1989; prima ed. italiana Fanucci, Roma 1979; ed. orig. *The Variable Man and Other Stories*, Ace, New York 1957.
- La città sostituita* (1953), traduzione di S. Cattozzo, Mondadori, Milano 1994; prima ed. italiana traduzione di L. Piccolo Cattozzo, "Urania", 280, 1962; ed. orig. *The Cosmic Puppets*, Ace, New York 1957.
- La penultima verità* (1964), traduzione di V. Curtoni, Mondadori, Milano 1999; prima ed. italiana traduzione di M. Cesari, La Tribuna, Piacenza 1966; ed. orig. *The Penultimate Truth*, Belmont, New York 1964.

- La trasmigrazione di Timothy Archer* (1981), traduzione di V. Curtoni, Mondadori, Milano 2000; prima ed. italiana in *La trilogia di VALIS*, Mondadori, Milano 1993; ed. orig. *The Transmigration of Timothy Archer*, Simon and Shuster, New York 1982.
- Labirinto di morte* (1968), traduzione di V. Curtoni, Fanucci, Roma 2003; prima ed. italiana La Tribuna, Piacenza 1974; ed. orig. *A Maze of Death*, Doubleday, Garden City 1970.
- Le presenze invisibili. Tutti i racconti* (antologia), 4 voll., traduzione di V. Curtoni et al., Mondadori, Milano 1994-1998; ed. orig. *The Collected Stories of Philip Dick*, 5 voll., Underwood and Miller, Los Angeles 1987.
- Le tre stimmate di Palmer Eldritch* (1964), traduzione di U. Rossi, Fanucci, Roma 2006; prima ed. italiana traduzione di U. Malaguti, Libra, Bologna 1970; ed. orig. *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, Doubleday, Garden City 1965.
- Le voci del dopo* (antologia), traduzione di M. Nati, Fanucci, Roma 1988; prima ed. italiana Fanucci, Roma 1976; ed. orig. *The Preserving Machine*, Ace, New York 1969.
- Lotteria dello spazio* (1954), traduzione di D. Gallo, Fanucci, Roma 2006; prima ed. italiana *Il disco di fiamma*, traduzione di L. Grimaldi, "Urania", 193, 1958; noto anche come *A World of Chance*; ed. orig. *Solar Lottery*, Ace, New York 1955.
- Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* (1966), traduzione di R. Duranti, Fanucci, Roma 2004; prima ed. italiana *Il cacciatore d'androidi*, traduzione di M.T. Guasti, "Galassia", 152, 1971; noto anche come *Cacciatore di androidi*, *Blade Runner*; ed. orig. *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Doubleday, Garden City 1968.
- Mary e il gigante* (1953-55), traduzione di T. Pincio, Fanucci, Roma 2000; ed. orig. *Mary and the Giant*, Arbor House, New York 1987.
- Nick e il Glimmung* (1966), traduzione di I. Tron, Mondadori, Milano 1998; ed. orig. *Nick and the Glimmung*, Victor Gollancz, London 1988.
- Noi marziani* (1962), traduzione di C. Pagetti, Fanucci, Roma 2006; prima ed. italiana Nord, Milano 1973; ed. orig. *Martian Time-Slip*, Ballantine, New York 1964.
- Non saremo noi e Piccola città* (antologia), traduzione di D. Zinoni et al., "Urania", 896 e 897, 1981; ed. orig. *The Golden Man*, Berkley, New York 1980.
- Radio libera Albemuth* (1976), traduzione di M. Nati, Fanucci, Roma 1996; ed. orig. *Radio Free Albemuth*, Arbor House, New York 1985.
- Redenzione immorale* (1955), traduzione di L. Morelli, "Classici Urania", 256, 1998; prima ed. italiana "Galassia", 43, 1964; ed. orig. *The Man Who Japed*, Ace, New York 1956.
- Ricordi di domani* (antologia), traduzione di V. Curtoni, "Urania", 1068, 1988; ed. orig. *I Hope I Shall Arrive Soon*, Doubleday, Garden City 1985.
- Robots, Androids, and Mechanical Oddities* (antologia), Southern Illinois University Press, Carbondale 1984.
- Scorrete lacrime, disse il poliziotto* (1970), traduzione di V. Curtoni, Mondadori, Milano 2000; prima ed. italiana *Episodio temporale*, traduzione di R. Rambelli, Nord, Milano 1977; ed. orig. *Flow my Tears, the Policeman Said*, Doubleday, Garden City 1974.
- Svegliatevi dormienti* (1963), traduzione di S. Fefè, Fanucci, Roma 2002; prima ed.

- italiana *Vedere un altro orizzonte*, traduzione di L. Dancelli, "Galassia", 99, 1971; ed. orig. *The Crack in the Space*, Ace, New York 1966.
- Tempo fuor di sesto* (1958), traduzione di A. Martini, Fanucci, Roma 2006; prima ed. italiana *Il tempo si è spezzato*, traduzione di P. Reborà, "I romanzi del Corriere", 59, 1959; noto anche come *L'uomo dei giochi a premio*, *Tempo fuori luogo*; ed. orig. *Time Out of Joint*, Lippincott, Philadelphia 1959.
- The Broken Bubble* (1956), Arbor House/Morrow, New York 1988.
- Ubik* (1966), traduzione di P. Prezzavento, Fanucci, Roma 2003; prima ed. italiana *Ubik, mio signore*, traduzione di G. Montanari, "Galassia", 175, 1972; ed. orig. *Ubik*, Doubleday, Garden City 1969.
- Ubik. Il romanzo e la sceneggiatura inedita* (1974), traduzione di G. Montanari, Fanucci, Roma 1998; ed. orig. *Ubik: the Screenplay*, Corroboree Press, Minneapolis 1985.
- Un oscuro scrutare* (1975), traduzione di G. Frasca, Fanucci, Roma 2006; prima ed. italiana *Scrutare nel buio*, traduzione di V. Fissore, Nord, Milano 1979; ed. orig. *A Scanner Darkly*, Doubleday, Garden City 1977.
- Utopia, andata e ritorno* (1964), traduzione di P. Anselmi, Mondadori, Milano 1995; prima ed. italiana traduzione di G. Bonetti, "Galassia", 93, 1968; noto anche come *Lies Inc.*, versione estesa; ed. orig. *The Unteleported Man*, Ace, New York 1966.
- VALIS* (1978), traduzione di V. Curtoni, Mondadori, Milano 2000; prima ed. italiana in *La trilogia di VALIS*, Mondadori, Milano 1993; ed. orig. *VALIS*, Bantam, New York 1981.
- Vulcano 3* (1956), traduzione di B. Della Frattina, "Classici Urania", 156, 1990; prima ed. italiana "Urania", 320, 1963; ed. orig. *Vulcan's Hammer*, Ace, New York 1960.

### Saggistica

- Dick P.K. (1964a), *Nazism and The Man in the High Castle*, in L. Sutin 1995; ed. it. *Il nazismo e The Man in the High Castle*, in P.K. Dick 1997, pp. 147-152.
- Dick P.K. (1964b), *Drugs, Hallucinations and the Search for Reality*, in L. Sutin 1995; ed. it. *Droghe, allucinazioni e ricerca della realtà*, in P.K. Dick 1997, pp. 207-214.
- Dick P.K. (1965), *Schizophrenia and The Book of Changes*, in L. Sutin 1995; ed. it. *La schizofrenia e Il libro dei mutamenti*, in P.K. Dick 1997, pp. 215-222.
- Dick P.K. (1968), *Self-Portrait*, in L. Sutin 1995; ed. it. *Autoritratto*, in P.K. Dick 1997, pp. 43-50.
- Dick P.K. (1972), *The Android and the Human*, in L. Sutin 1995; ed. it. *L'androide e l'umano*, in P.K. Dick 1997, pp. 223-250.
- Dick P.K. (1976), *Man, Android and Machine*, in L. Sutin 1995; ed. it. *Uomo, androide e macchina*, in P.K. Dick 1997, pp. 251-272.
- Dick P.K. (1977), *If You Find This World Bad, You Should See Some of the Other*, in L. Sutin 1995; ed. it. *Se vi pare che questo mondo sia brutto, dovrete vederne qualche altro*, in P.K. Dick 1997, pp. 273-298.

- Dick P.K. (1978), *How To Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later*, in L. Sutin 1995; ed. it. *Come costruire un universo che non cada a pezzi dopo due giorni*, in P.K. Dick 1997, pp. 299-320.
- Dick P.K. (1980), Introduction to *The Golden Man*, in L. Sutin 1995; ed. it. introduzione a *The Golden Man*, in P.K. Dick 1997, pp. 117-128.
- Dick P.K. (1981), *Universe Makers... And Breakers*, in L. Sutin 1995; ed. it. *CArtefici (e distruttori) di universi*, in P.K. Dick 1997, pp. 137-139.
- Dick P.K. (1982), *What If Our World is Their Heaven? The Final Conversation of Philip K. Dick*, a cura di G. Lee, D.E. Sauter, Overlook Press, Woodstock (NY) 2000; ed. it. parziale in appendice a P.K. Dick, *Rapporto di minoranza e altri racconti*, Fanucci, Roma 2002, con il titolo *Venti minuti nel futuro. Philip K. Dick e Blade Runner* (intervista); apparso per la prima volta in Italia nella versione di "Starlog" in P.K. Dick, *Attenzione polizia!*, trad. it. e nota introduttiva di A. Caronia, Telemaco, Bologna 1992.
- Dick P.K. (1988), *The Dark-Haired Girl*, Mark V. Ziesing, Willimantic (Ct).
- Dick P.K. (1991), *In Pursuit of Valis. Selections from the Exegesis*, a cura di L. Sutin, Underwood Books, Nevada City.
- Dick P.K. (1997), *Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, a cura di L. Sutin, trad. it. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano.



**UP FAST WHEN HISTORY CATCHES UP WITH THE HUMAN RACE.**

"How's it going?" Tony asked. He slid into his chair and reached automatically for the ersatz grapefruit. "Any news from Orion?"

Neither of them answered. They didn't hear him. He began to eat his grapefruit. Outside, beyond the little metal and plastic housing unit, sounds of activity grew. Shouts and muffled crashes, as rural merchants and their trucks rumbled along the highway toward Karnet. The reddish daylight swelled; Betelgeuse was rising quietly and majestically.

"Nice day," Tony said. "No flux wind. I think I'll go down to the n-quarter awhile. We're building a

# TONY and the BEETLES

*by Philip K. Dick*

## Bibliografia secondaria

e altre opere citate

- Aa.Vv. (1996), *Future noir: omaggio a Philip K. Dick*, in *Noir in Festival*, Fahrenheit 451, Roma, pp. 9-51.
- Anton U. (1991), a cura di, *Welcome to Reality: The Nightmares of Philip K. Dick*, Broken Mirrors Press, Cambridge (Mass).
- Antonelli S. (2001), *Dai Sixties a Bush jr. La cultura Usa contemporanea*, Carocci, Roma.
- Aldiss B.W., Wingrove D. (1986), *Trillion Years Spree. The History of Science Fiction*, Paladin Grafton Books, London 1988 (1<sup>a</sup> ed. Gollancz).
- Apel D.S. (1987), a cura di, *Philip K. Dick: The Dream Connection*, The Permanent Press, San José (Ca).
- Ashley M. (1974), *The History of the Science Fiction Magazine*, New English Library, London.
- Barthes R. (1957), *Mythologies*, Seuil, Paris; trad. it. L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974.
- Baudrillard J. (1976), *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris; trad. it. G. Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979.
- Baudrillard J. (1978), *Simulacres et science-fiction*, intervento al convegno di Palermo "La fantascienza e la critica", ottobre 1978; trad. it. A. Caronia, in *La fantascienza e la critica. Testi del convegno internazionale di Palermo*, introduzione e cura di L. Russo, Feltrinelli, Milano 1980 (ora in appendice a P.K. Dick, *I simulacri*, Fanucci, Roma 2002).
- Bertetti P., Scolari C. (2002), a cura di, *Lo sguardo degli angeli*, Testo&Immagine, Torino.
- Bollini G. (1998), *P.K. Dick: il fascino della redenzione*, in "Alphaville. Temi e luoghi dell'immaginario di genere", anno I, n. 1, Phoenix, Bologna pp. 219-243.
- Bordoni C. (2005), postfazione a P.K. Dick, *Lotteria dello spazio*, introduzione e cura di C. Pagetti, trad. it. D. Gallo, Fanucci, Roma.
- Brecher J. (1997), *Strike!*, South End Press, Cambridge (Mass); trad. it. B. Armellin, B. Cartosio, P. Tubaro, *Sciopero! Storia delle rivolte di massa nell'America dell'ultimo secolo*, DeriveApprodi, Roma 1999.
- Broderick D. (2000), *Transrealist Fiction. Writing in the Slipstream of Science*, Greenwood Press, Westport (Ct).
- Brolli D. (1999), postfazione a P.K. Dick, *In terra ostile*, trad. it. D. Brolli, Einaudi, Torino.
- Bukatman S. (1993), *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science*



- Fiction*, Duke University Press, Durham and London; "The Schizoculture of Philip K. Dick", pp. 48-55; "Ubik and the Reality Fix", pp. 93-97.
- Butler A.M. (2000), *Philip K. Dick*, Pocket Essentials.
- Butler A.M. (2005), *LSD, Lying Ink and Lies, Inc.*, "Science-Fiction Studies # 96", vol. 32, pp. 265-280.
- Caillois R. (1967), *Les Jeux et les hommes. La masque et le vertige*, Gallimard, Paris, 1<sup>a</sup> ed. 1958; trad. it. L. Guarino, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, note all'edizione italiana di G. Dossena, Bompiani, Milano 1981.
- Caronia A. (1989), *Inchiostro acquoso e storie confuse. Corpo e media in Dick*, in G. Viviani, C. Pagetti. 1989, pp. 98-111.
- Carrol P.N., Noble D.W. (1977), *The Free and the Unfree. A New History of the United States*, Penguin; trad. it. U. Rubeo, *Storia sociale degli Stati Uniti*, Editori Riuniti, Roma 1981.
- Carter P.A. (1977), *The Creation of Tomorrow: Fifty Years of Magazine Science Fiction*, Columbia University Press, New York.
- Cartosio B. (1992), *Anni inquieti. Società media ideologie negli Stati Uniti da Truman a Kennedy*, Editori Riuniti, Roma.
- Cartosio B. (1995), a cura di, *Senza illusioni: i neri negli Stati Uniti dagli anni Sessanta alla rivolta di Los Angeles*, ShaKe, Milano.
- Carrère E. (1993), *Je suis vivant et vous êtes morts. Philip K. Dick 1928-1982*, Seuil, Paris; ed. it. *Io sono vivo e voi siete morti: Philip K. Dick 1928-1982, una biografia*, Theoria, Roma 1995.
- Ceccherelli A. (2004), *La narrazione eccedente del videogame (Dick)*, in *Mutazioni. La letteratura nello spazio dei flussi*, a cura di G. Ragone e F. Tarzia, Liguori, Napoli, pp. 120-134.
- Chiappetti F. (2000), *Visioni dal futuro. Il caso di Philip K. Dick*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna.
- Clute J., Nicholls P. (1993), a cura di, *The Encyclopedia of Science Fiction*, editor B. Stableford, Orbit, London.
- Collon H. (1992), a cura di, *Regards sur Philip K. Dick: Le Kaledickoscope*, Encrage, Amiens.
- Concato G. (1996), *L'angelo e la marionetta. Il mito del mondo artificiale da Baudelaire al cyberspazio*, Moretti & Vitali, Bergamo; cap. VIII "Philip K. Dick e la realtà del simulacro", cap. IX "Androidi schizofrenici, eroi depressi, teste di gallina", pp. 196-246.
- Davis M. (1992), *The City of Quartz*, Vintage Books, New York; trad. it. A. Rocco, *La città di quarzo. Indagine sul futuro a Los Angeles*, manifestolibri, Roma 1993 [ed. parziale] e 1999.
- Davis M. (1998), *Ecology of Fear*, Vintage Books, New York; trad. it. G. Carlotti, *Geografie della paura. Los Angeles: l'immaginario collettivo del disastro*, Feltrinelli, Milano 1999.
- Dean J. (1998), *Aliens in America: Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace*, Cornell University Press, Ithaca New York.
- Deleuze G., Guattari F. (1972), *L'Anti-Edipe*, Les Editions de Minuit, Paris; trad. it. e introduzione di A. Fontana, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975.

- Del Pero M. (2001), *La guerra fredda*, Carocci, Roma.
- De Feo L. (2001), *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli.
- Dick A.R. (1996), *Search for Philip K. Dick 1928-82. A Memoir and Biography of the Science Fiction Writer*, Edwin Mullen Press, Newiston (NY).
- Disch T. (1998), *The Dreams Our Stuff is Made of: How Science Fiction Conquered the World*, Free Press, New York.
- Durham S. (1988), *P.K. Dick: From the Death of the Subject to a Theology of Late Capitalism*, "Science-Fiction Studies # 45", vol. 15, pp. 173-186; ora in R.D. Mullen 1992, pp. 188-198.
- Ellison H. (1967), a cura di, *Dangerous Visions*, ; ed. it. a cura di H. Ellison, *Dangerous Visions*, trad. V. Curtoni et al., Mondadori, Milano 1991.
- Fasce F. (2000), *Da George Washington a Bill Clinton. Due secoli di presidenti Usa*, Carocci, Roma.
- Filoramo G. (1987), *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, Laterza, Bari.
- Fitting P. (1975), *Ubik: the Deconstruction of Bourgeois Sf*, "Science-Fiction Studies # 5", vol. 2, ora in R.D. Mullen, D. Suvin 1976, pp. 203-210.
- Foner E. (1998), *The Story of the American Freedom*, W.W. Norton & Company, New York; trad. it. A. Merlino, *Storia della libertà americana*, Donzelli, Roma 2000.
- Formenti C. (2000), *Incantati dalla rete. Immaginari, utopie e conflitti nell'epoca di Internet*, Raffaello Cortina Editore, Milano; "Philip Dick: il mito di VALIS", pp. 80-87.
- Formenti C. (2001), *Gnosi in Philip Dick*, "Cyberzone", n. 14.
- Frasca G. (1993), *Per speculum in aenigmate*, postfazione a P.K. Dick, *Un oscuro scrutare*, a cura di G. Frasca, Cronopio, Napoli.
- Frasca G. (1996), *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale*, Costa & Nolan, Genova.
- Freedman C. (1984), *Towards a Theory of Paranoia: The Science Fiction of P.K. Dick*, "Science-Fiction Studies # 32", vol. 11, pp. 15-24; ora in R.D. Mullen 1992, pp. 111-118.
- Freedman C. (2000), *Critical Theory and Science Fiction*, Wesleyan University Press, Hanover (NH).
- Gallo D. (1989), *Il Sogno di Galileo e l'Incubo di Philip K. Dick*, in G. Viviani, C. Pagetti 1989, pp. 73-79.
- Gallo D. (2002), *Avvampando gli angeli caddero*, in P. Bertetti, C. Scolari, pp. 206-218.
- Gillespie B. (1975), a cura di, *Philip K. Dick: Electric Shepherd*, Nostrilia Press, Melbourne.
- Greenberg M.H., Olander J.D. (1983), a cura di, *Philip K. Dick*, Taplinger, New York.
- Guidotti F. (2003), postfazione a Philip K. Dick, *Tempo fuor di sesto*, introduzione e cura di C. Pagetti, trad. A. Martini, Fanucci, Roma.
- Hayles N.K. (1999), *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago and London; "Turning Reality Inside Out and Right Side Out: Boundary Work in the Mid-Sixties Novels of Philip K. Dick", pp. 160-191.
- Iannello N. (1999), *Radicali per il capitalismo. L'Oggettivismo di Ayn Rand*, in A. Rand 1964.

- Jacobs H. (1970), a cura di, *Weathermen*, Rampants Press, Berkeley; trad. it. S. Sarti, *Weathermen: i fuorilegge d'America*, Feltrinelli, Milano 1973.
- James E. (1994), *Science Fiction in the 20th Century*, Oxford University Press, New York.
- Jameson F. (1975), *After Armageddon: Character Systems in Dr. Bloodmoney*, "Science-Fiction Studies # 5", vol. 2, ora in R.D. Mullen, D. Suvin 1976, pp. 187-198.
- Jones M.A. (1995), *The Limits of Liberty. American History (1607-1992)*, Oxford University Press; trad. it. E. Peru, G. Bombi, A.M. Lichtenberger, *Storia degli Stati Uniti d'America*, Bompiani, Milano 2000.
- Kelly K. (1994), *Out of Control*, Addison-Wesley, Reading (Mass), trad. it. C. Poggi, *Out of Control. La nuova biologia delle macchine, dei sistemi sociali e dell'economia globale*, Urra-Apogeo, Milano 1996.
- Kerman J.B. (1991), a cura di, *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green1.
- Kettner D. (1974), *New Words for Olds: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction and American Literature*, Doubleday, New York.
- Lacan J. (1964) *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Editions du Seuil, Paris 1973; ed. it. J. Lacan, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, a cura di G. Contri, trad. S. Loaldi, I. Molina, Einaudi, Torino 1979.
- Lacan J. (1966), *Ecrits*, Editions du Seuil, Paris, trad. it. e cura di G. Contri, *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino 1974.
- Le Guin U. (1976), "Science Fiction as Prophecy: Philip K. Dick", *The New Republic* 175, ora in *The Language of Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, 1979, con il titolo "The Modest One"; trad. it. A. Scacchi, *Il linguaggio della notte. Saggi di fantasy e fantascienza*, introduzione e cura di S. Wood, Editori Riuniti, Roma 1986, "Un uomo modesto", pp. 158-161.
- Lem S. (1975), *Philip K. Dick: A Visionary Among the Charlatans*, "Science-Fiction Studies # 5", vol. 2, poi in R.D. Mullen, D. Suvin 1976, pp. 210-222.
- Leonzio U. (1997), *Il volo magico. Storia generale delle droghe*, Einaudi, Torino.
- Lévi-Strauss C. (1950), *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*, in M. Mauss 1950.
- Lévi-Strauss C. (1958), *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, Paris; trad. it. P. Caruso, *Antropologia strutturale*, il Saggiatore, Milano 1975.
- Mackey D.A. (1988), *Philip K. Dick*, Twayne, Boston.
- Marx K. (1949), *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, trad. N. Bobbio, Einaudi, Torino (ed. successiva 1983).
- Marx K. (1967), *Il capitale – Libro primo [1867]*, trad. D. Cantimori, introduzione di M. Dobbs, Editori Riuniti, Roma.
- Mauss M. (1950), *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris; trad. it. F. Zannino, *Teoria generale della magia e altri saggi*, introduzione di C. Lévi-Strauss, Einaudi, Torino 1965.
- McHale B. (1992), *Elements of a Poetics of Cyberpunk*, "Critique", xxxiii; trad. it. A. Caronia, *Elementi per una poetica del cyberpunk*, in "Alphaville. Temi e

- luoghi dell'immaginario di genere", anno I, n. 1, 1998, Phoenix, Bologna, pp. 137-173.
- McLuhan M. (1951), *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, The Vanguard Press, New York; trad. it. F. Gorjup Valente, C. Plevano Pezzini, *La sposa meccanica. Il folclore dell'uomo industriale*, Sugarco, Milano 1996.
- McLuhan M. (1964), *Appunti su Burroughs* [1964], "Il Verri", n. 29, Feltrinelli, Milano 1968.
- Melley T. (2000), *Empire of Conspiracy: the Culture of Paranoia in Postwar America*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 2000.
- Mills C.W. (1956), *The Power Elite*, Oxford University Press, New York; trad. it. P. Facchi, *La élite del potere*, Feltrinelli, Milano 1966.
- Mullen R.D. (1992), Csicsery-Ronay I. Jr., Evans A.B., Hollinger V., a cura di, *On Philip K. Dick. 40 Articles from Science-Fiction Studies*, SF-TH, Terre Haute & Greencastle.
- Mullen R.D., Suvin D. (1976), a cura di, *Science Fiction Studies. Selected Articles on Science Fiction 1973-1975*, Gregg Press, Boston.
- Noble D. (1997), *The Religion of Technology*, Knopf, New York 1998; trad. it. S. Volterrani, *La religione della tecnologia*, Edizioni di Comunità, Torino 2000.
- Pagetti C. (1977), introduzione a *La svastica sul sole*, in G. Viviani, C. Pagetti 1989, pp. 132-149.
- Pagetti C. (1980), introduzione a *I simulacri*, in G. Viviani, C. Pagetti 1989, pp. 158-165.
- Pagetti C. (2001), *Il mondo che Dick creò*, introduzione a P.K. Dick, *E Jones creò il mondo*, trad. it. S. Fefè, Fanucci, Roma.
- Pagetti C. (2003), *America, automobili e adulteri*, introduzione a P.K. Dick, *In questo piccolo mondo*, trad. it. S. Fefè, Fanucci, Roma.
- Pagetti C. (2004), *Nell'inferno dell'Io-romanzo diviso*, introduzione a P.K. Dick, *Un oscuro scrutare*, trad. it. G. Frasca, Fanucci, Roma.
- Palusci O. (1989), *Alla ricerca della sorella perduta: Philip K. Dick e l'immaginario femminile*, in G. Viviani, C. Pagetti, pp. 89-97.
- Patton P. (1998), *Dreamland: Travels Inside the Secret World of Roswell and Area 51*, Random House, New York; trad. it. D. Gallo, A. Marti, *Dreamland: un reportage dall'Area 51*, Fanucci, Roma 2001.
- Pethes N., Ruchatz J. (2001), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexicon*, Rowohlt Rashenbuch Verlag, Reinbek; trad. it. A. Borsari et al., *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- Pierce H. (1982), *Philip K. Dick*, Starmont House, Mercer Island (Wa).
- Rand A. (1964), *The Virtue of Selfishness. A New Concept of Egoism*, The Objectivist Newsletter, New York; ed. it. *La virtù dell'egoismo. Un concetto nuovo di egoismo*, a cura di N. Iannello, Liberilibri, Macerata 1999.
- Rickman G. (1984), *Philip K. Dick: In His Own Words*, Fragments West / The Valentine Press, Long Beach (Ca) (rev. ed. 1988).
- Rickman G. (1985), *Philip K. Dick: The Last Testament*, Fragments West / The Valentine Press, Long Beach (Ca).
- Rickman G. (1989), *To the High Castle. Philip K. Dick: A Life 1828-1982*, Fragments West / The Valentine Press, Long Beach (Ca).

- Rispoli F. (2001), *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano.
- Robinson K.S. (1984), *The Novels of Philip K. Dick*, UMI Research Press, Ann Arbor.
- Rossi U. (1994), *P.K. Dick e la questione della tecnica (o della tecnologia), Technology and the American Imagination: An Ongoing Challenge*, atti del XII convegno AISNA, a cura di F. Bisutti De Riz e R. Mamoli Zorzi, "Rivista di studi anglo-americani", anno VIII, n. 10, Supernova, Venezia, pp. 473-483.
- Rossi U. (2002a), *Fourfold Symmetry: The Interplay of Fictional Levels in Five More or Less Prestigious Novels by Philip K. Dick*, "Extrapolation", 43, 4, pp. 398-419.
- Rossi U. (2002b), postfazione a P.K. Dick, *Svegliatevi, dormienti*, introduzione e cura di C. Pagetti, trad. it. S. Fefè, Fanucci, Roma.
- Rossi U. (2002c), *The Great National Disaster: The Destruction of Imperial America in P.K. Dick's The Simulacra*, "RSA: Rivista di Studi Nord Americani # 13", pp. 22-39.
- Seale B. (1968), *Seize the Time. The Story of the Black Panther Party and Huey P. Newton*, Random House, New York; trad. it. A. Demicheli, R. Long, *Cogliere l'occasione! La storia del Black Panther Party e di Huey P. Newton*, Einaudi, Torino, 1971.
- Simonetti M. (1993), *Testi gnostici in lingua greca e latina*, a cura di M. Simonetti, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori, Milano.
- Slusser G. (1988), *History, Historicity, Story*, "Science-Fiction Studies # 45", vol. 15, pp. 187-213. Ora in R.D. Mullen 1992, pp. 199-222.
- Stephanson A. (1995), *Manifest Destiny. American Expansion and the Empire of Right*, Hill and Wang, New York; trad. it. U. Mangialaio, *Destino manifesto. L'espansionismo americano e l'impero del bene*, Feltrinelli, Milano 2005.
- Sutin L. (1990), *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick*, Harmony Books, New York; trad. it. A. Marti, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, Fanucci, Roma 2001.
- Sutin L. (1995), a cura di, *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, Baror Internazionale Inc., Armonk, New York; ed. it. P.K. Dick 1997.
- Suvín D. (1979), *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven-London; trad. it. L. Guerra, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, il Mulino, Bologna 1985.
- Taylor A. (1975), *Philip K. Dick and the Umbrella of Light*, T-K Graphics, Baltimore.
- Umland S.J. (1995), a cura di, *Philip K. Dick. Contemporary Critical Interpretations*, Greenwood Press, Westport (Ct).
- Viviani G., Pagetti C. (1989), a cura di, *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano.
- Warrick P., (1980a), *The Cybernetic Imagination in Science Fiction*, Mit Press, Cambridge (Mass), "Into the Electronic Future"; trad. it. C. Portoghese, *Il romanzo del futuro. Computer e robot nella narrativa di fantascienza*, Dedalo, Bari 1984, cap. 8 "Nel futuro elettronico".
- Warrick P. (1980b), *The Encounter of Taoism and Fascism in Philip K. Dick's The*

- Man in the High Castle*, "Science-Fiction Studies # 21", vol. 7, pp. 174-190; ora in R.D. Mullen 1992, pp. 74-90.
- Warrick P. (1987), *Mind in Motion: The Fiction of Philip K. Dick*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville.
- Williams P. (1986), *Only Apparently Real: The World of Philip K. Dick*, Arbor House, New York.



agenzia



idee per la **con**divisione dei **saperi**

**agenzia X** concepisce idee per la realizzazione di prodotti culturali all'insegna della condivisione dei saperi.

Una struttura reticolare e non gerarchica nata dall'esperienza di un gruppo di liberi professionisti provenienti da diversi campi della comunicazione. Editoria, grafica, cinematografia, allestimenti, ricerca storica di base e iconografica. Questi settori operano in un continuo processo di osmosi reciproca e interagiscono con organizzazioni ed enti animati dalle stesse finalità.

**agenzia X** è un piccolo spazio sulla

strada, un ambiente comunicativo di partecipazione situato in via Pietro Custodi 12 a Milano, nel cuore dello storico quartiere Ticinese. Un laboratorio per sviluppare progetti mettendo in relazione le differenti intelligenze.

**Xbook** è una nuova iniziativa editoriale che si propone di incrociare la ricerca e la riflessione nei suoi punti più alti con le risorse espresse dalle culture creative del "ghetto". Narrazioni ribelli ed eterodosse, ma anche saggi di carattere politico per rinnovare codici e modalità di ricezione e diffusione delle idee.

## La metamorfosi del guerriero

*Conflitti globali 3*

Massimiliano Guareschi, Maurizio Guerri

**Xbook**, pp. 192, euro 15,00

### figure del combattente

*Militari* - Jean-Paul Hanon / *Mercenari* - Mauro Bulgarelli, Umberto Zona / *Bodyguard* - Emilio Quadrelli / *Legionari* - Dario Malventi / *Intervista a Gilles Kepel sul terrorismo* - Roberto Ciccarelli

### res gestae

*Il guerriero e il cittadino* - Mario Vegetti / *Ai confini dell'impero* - Claudio Azzara / *Salvate il soldato Ivan* - G.Piero Piretto / *Guerra e guerrieri* - Friedrich George Jünger / *Il militarismo e la posizione delle donne* - Georg Simmel / *Guerrieri globali* - Augusta Molinari / *Una donna combattente nelle truppe coloniali* - Mustapha el Quadéry / *Vita e morte di un partigiano* - Georges Canguilhem / *La memoria dei vinti nella guerra civile* - Francisco Ferrándiz.





