

Umberto Rossi

## Fourfold Symmetry: l'interazione dei livelli di realtà in tre romanzi di Philip K. Dick

\* Umberto Rossi è insegnante, americanista freelance e traduttore. Ha pubblicato diversi articoli su Philip K. Dick e su altri scrittori di fantascienza. È stato tra gli organizzatori della conferenza internazionale "P2KD – Philip K. Dick at the Millennium" (Macerata 2000).

1. Si veda *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP, 1991, pp. 279-96.

2. Cfr. *Simulacri e fantascienza*, in L. Russo, a cura di, *La fantascienza e la critica: Testi del convegno internazionale di Palermo*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 52-57.

3. Intervento alla XIV Conferenza AISNA, Pescara 1997.

4. Forse il personaggio dickiano più affascinante è proprio Philip Kindred Dick; e una peculiare operazione letteraria come *Io sono vivo e voi siete morti* di Emmanuel Carrère (trad. it. di S. Papetti, Roma-Napoli, Theoria, 1995), vero e proprio romanzo Avant-Pop, è prova del potenziale letterario della sua vita. Del resto è stato per primo lo stesso Dick a inserirsi come personaggio nel suo romanzo *Valis* (1980).

5. Costituito dalla tri-

Stiamo finalmente assistendo a una vera e propria "emersione" di Philip K. Dick, scrittore per lungo tempo confinato nel ghetto della fantascienza su entrambi i lati dell'Atlantico, ma che oggi sta cominciando a ricevere una sempre più ampia attenzione critica dentro e fuori dell'americanistica. Sintomi di questa emersione sono l'interesse manifestato a più riprese da un critico del calibro di Fredric Jameson,<sup>1</sup> per non parlare dell'attenzione rivoltagli da Jean Baudrillard<sup>2</sup> e Hayden White.<sup>3</sup> Inoltre, va dato rilievo al fatto che in Italia l'editore Fanucci si sia impegnato nella pubblicazione delle opere complete a cura di Carlo Pagetti, e che negli Stati Uniti l'editore Vintage sia sul punto di ripubblicare diciassette suoi romanzi ormai irreperibili; per non parlare del crescente interesse da parte del cinema (sono ormai cinque le pellicole esplicitamente basate su suoi romanzi o racconti, e altre sono in lavorazione).

La crescente fama di Philip K. Dick si può spiegare con la sua *weltanschauung* personalissima e inimitabile, con il suo stile narrativo anfetaminico, con i suoi personaggi, con la sua tormentata biografia;<sup>4</sup> ma mi sembra ancor più importante il fatto che i suoi romanzi ci costringano a interrogarci sulle condizioni di possibilità del genere o sottogenere che chiamiamo fantascienza. Tra queste condizioni di possibilità si trova senza dubbio la relazione che la narrativa fantascientifica intrattiene con una grande disciplina narrativa come la storia; l'analisi di tale relazione sarà la direttrice principale del presente articolo.

La questione della storia e della storiografia in relazione all'atto del narrare in generale ci riporta da un lato al nucleo della narrativa cosiddetta postmoderna (nella quale i romanzi di Dick rientrano solo entro certi limiti, come vedremo), dall'altro a un importante nodo della speculazione teorica su letteratura, filosofia e scienze umane: quello che lega assieme narrazione, storia e romanzo nel saggio di Paul Ricoeur *Tempo e racconto*.<sup>5</sup> Questo ci conduce a concentrarci su un gruppo di tre romanzi appartenenti alle fasi iniziali della carriera letteraria di Dick nei quali il tema storico è fondamentale. Si tratta di una

coppia di testi fino a qualche tempo fa considerati “lavori di apprendistato”, *The Cosmic Puppets* e *Time Out Of Joint*, quindi un’opera appartenente al cosiddetto “plateau period”,<sup>6</sup> ma non considerata una delle vette della narrative dickiana, e cioè *The Penultimate Truth*.

La scelta di questi testi è basata non tanto su una periodizzazione dell’opera di Dick, quanto sull’esemplificazione di una questione teorica proposta da Ricoeur, secondo il quale le storie (e la storia) poggiano su una relazione dialettica tra personaggi<sup>7</sup> ed eventi (intuizione già hegeliana): non è pensabile una storia senza personaggi, né un personaggio senza storia. Si può ipotizzare che i primi due romanzi siano basati sull’impatto della mistificazione sulla relazione dialettica tra eventi e personaggi, tra storia e soggetti: *The Cosmic Puppets* e *Time Out of Joint* sono due storie simmetriche che mettono in scena rispettivamente la situazione paradossale di un personaggio la cui storia viene negata dal mondo circostante (per cui il soggetto è privato della propria identità) o di un personaggio il cui mondo viene negato da una “inner truth” (per cui il soggetto è preso da un dubbio radicale, ai limiti della psicopatologia). Quanto al terzo, *The Penultimate Truth*, esso sembra approfondire l’indagine sui paradossi già esplorati nei romanzi precedenti, mettendo a fuoco le possibilità tecniche di produzione e manipolazione della storia; ma il problema dell’impatto della mistificazione sulla relazione personaggio-vicenda (in termini più filosofici: soggetto-storia) viene portato su un livello collettivo. Non è più questione di memoria individuale e identità personale, ma di memoria collettiva (storia in senso proprio) e identità sociopolitica.

È ora inevitabile prendere in considerazione una tendenza interpretativa che è stata decisamente importante, anche da un punto di vista meramente quantitativo, nella critica dickiana: quella cioè che vede nella simulazione il tema principale della sua opera. Ci sono approcci diversi alla questione della simulazione e/o dei simulacri (e della postmodernità, dato che i critici che si concentrano su simulazione e simulacri di solito propugnano il postmoderno e/o intendono includere Dick nel canone postmoderno): possiamo citare nomi che vanno da Baudrillard a Pagetti, da Dumont a Slusser.<sup>8</sup> Dick è stato osannato come poeta delle realtà alternative (e illusorie), degli stati di coscienza alterati, dei simulacri e della mistificazione; e non si potrebbe certo negare che la sua opera ci presenti nel complesso un vero e proprio catalogo generale delle forme della simulazione, dalla magia all’allucinazione psicotica, dalle esperienze indotte da droghe allucinogene all’attività dei falsari, dal mimetismo difensivo naturale agli spettacoli televisivi.

logia *Tempo e racconto* (Milano, Jaca Book, 1983), *La configurazione nel racconto di finzione* (Milano, Jaca Book, 1985) e *Il tempo raccontato* (Milano, Jaca Book, 1988).

**6.** Questa periodizzazione è stata introdotta da Darko Suvin nel suo saggio *The Opus: Artifice as Refuge and World View*, (in R.D. Mullen et al., ed., *On Philip K. Dick: 40 Articles from Science-Fiction Studies*, Terre Haute & Green-castle, SF-TH Inc., 1992, p. 8) dove la produzione viene ripartita in tre fasi: “1952-62, 1963-65, and 1966-74”. Ovviamente, dato che il saggio di Suvin risale al 1975 e Dick ha continuato a scrivere fino all’anno della morte, il 1982, si tratta di una prospettiva ormai storicizzata.

**7.** Per Ricoeur questo termine ha comunque un significato più ampio del solito: può includere gruppi, anche alquanto ampi, forze storiche ecc. Cfr. la discussione nel terzo capitolo della seconda parte di *Tempo e racconto*, “L’intenzionalità storica”.

**8.** Facciamo riferimento al saggio di Jean Baudrillard precedentemente citato, alle introduzioni di Carlo Pagetti ad alcune storiche edizioni italiane dei romanzi di Dick (rac-

Non si può insomma negare che il tema della simulazione e dell'artificio sia estremamente importante nel mondo narrativo di Dick. Ma una volta detto questo, non abbiamo ancora spiegato quale sia il senso ultimo della simulazione in quel mondo. Si tratta forse della Domanda che tutti gli interpreti di Dick si sono posti e continueranno a porsi negli anni a venire, e difficilmente verrà individuata una qualche Risposta definitiva in questa trattazione. Non è però impossibile compiere qualche passo avanti nella ricerca di una soluzione del problema, magari partendo proprio da una caratteristica di numerose delle letture postmoderne incentrate sull'idea di simulazione.

---

colte in *Philip K. Dick: Il sogno dei simulacri*, Milano, Nord, 1989), e a diversi articoli inclusi nel numero speciale di "Science-Fiction Studies" dedicato a Dick nel luglio 1988 (anche questi raccolti in *On Philip K. Dick*, cit.).

9. George Slusser, *History, Historicity, Story*, "Science-Fiction Studies", n. 45, July 1988, pp. 187-213.

Va notato infatti che nelle letture postmoderne di Dick, come per esempio quella di George Slusser, che contrappone l'oggettività e staticità della *history* europea (ordine di eventi statico e immutabile) alla flessibilità e infinita produttività della *historicity* americana (emersoniano orizzonte degli eventi, o meglio "un continuo flusso di energia, sempre nuovo perché rinnovabile"),<sup>9</sup> c'è comunque sempre una significativa insistenza sull'opposizione semantica realtà *versus* illusione / simulazione / mistificazione. Nel caso di Slusser, il legame forte, referenziale della narrativa (*story*) europea alla monumentale *history* che non può mai essere de- o ri-strutturata implica comunque, anche nelle opere sperimentali del *nouveau roman*, una qualche istanza realistica. Per quanto i giochi col tempo consentano di ricombinare gli eventi, la solidità della *history* non viene mai scalfita, per cui c'è una relazione inevitabile del testo con una realtà data. Tutt'altro accade nella dimensione della *historicity* che fonda Dick secondo Slusser, dove il testo letterario è un emersoniano "bare ground" su cui si può sempre ricominciare, e la storia può essere sempre radicalmente riletta e giocata in modi infinitamente nuovi. La narrativa di Dick non è quindi, come quella europea, chiusa nell'inoffensivo ghetto della *story*; è aperta e infinitamente capace di ricreare la storia. La referenzialità è insomma sostituita da una vitale *playability*.

Come nell'articolo di Slusser, nelle letture postmoderne si ha più o meno sempre un dualismo (generalizzando potremmo ipostatizzarlo nella coppia *immaginario vs. reale*) che a ben vedere, mediante qualche forma di decostruzione, viene trasformato in un monismo, in quanto i critici postmoderni ritengono che sia impossibile (se non superfluo) individuare una realtà oltre l'apparenza dei simulacri; l'orizzonte simulacrale viene poi identificato con la società americana (o qualche versione diversamente etichettata di quest'ultima), cioè un mondo radicalmente (forse felicemente) iperreale. Ma – e questa ci

sembra la sola obiezione realmente cogente a quelle interpretazioni “allegremente” postmoderne – è proprio l’originale opposizione binaria (*realtà vs. simulazione*) a essere troppo ingenua per afferrare davvero ciò che avviene nei testi di Dick.<sup>10</sup>

Dovremmo cominciare invece distinguendo tre livelli testuali, seguendo così l’esempio di Carlo Pagetti nella sua Introduzione all’edizione italiana di *The Man in the High Castle*: la realtà *fictional* descritta (o costruita) nel romanzo, la realtà *hyper-fictional* alternativa alla prima realtà finzionale (così potremmo tradurre *fictional*), la realtà del lettore. Nella terminologia di Pagetti: testo primario, testo secondario e testo zero.<sup>11</sup> È tutto sommato ovvio che si usi il termine *testo* quando si ha a che fare coi primi due livelli di realtà della narrazione; per quanto riguarda il terzo livello, non dovremmo dimenticare che la realtà del lettore non può entrare direttamente nel testo. Essa vi può essere inclusa solo con la mediazione di quello che Roland Barthes, nel suo fondamentale saggio *S/Z*, ha definito “Codice dei riferimenti”.

Tale codice è costituito da tutto quello che sappiamo positivamente del nostro mondo:<sup>12</sup> una specie di manuale scolastico virtuale, che contiene tutte le nostre conoscenze, ma anche i nostri pregiudizi, i nostri articoli di fede, le nostre credenze, insomma tutto il “pre-testo” che attende silenziosamente l’inizio del testo. Questo testo non detto e non scritto fonda la nostra possibilità di capire (e godere) la storia raccontata dal romanzo; e una delle sue componenti è una narrazione storica – o almeno quei lacerti di storia che anche la persona meno istruita riceve passivamente vivendo nella nostra civiltà massmediatica satura di informazioni. Per cui il testo zero non è da considerarsi la “realtà” *sic et simpliciter*, quanto piuttosto il codice dei riferimenti, e soprattutto la sua componente che più ci interessa, il Manuale di Storia.

Il modello a tre livelli di Pagetti si è dimostrato utile, come vedremo, nella lettura dei tre romanzi di Dick qui trattati; ma si è resa necessaria una sua ulteriore articolazione. Questo modello triplice non prende infatti in considerazione il processo mediante il quale la duplicazione dei livelli di realtà entro il testo letterario può innescare una scissione del testo zero, non più stabile e monolitico come quello descritto da Barthes nella sua anatomia di *Sarrasine* di Balzac (e l’omogeneità del Codice dei riferimenti è tutta da dimostrare forse anche per quel che riguarda l’epoca di Balzac).<sup>13</sup> È allora da ipotizzare uno schema quadruplico, dove ci sia una distinzione tra livelli narrativi “reali” e finzionali da un lato, e tra livelli accettati (ma potremmo dire anche consentiti) e quelli alternativi (o illeciti) dall’altro.<sup>14</sup>

**10.** Slusser attribuisce in effetti alla “tradizione europea” (come se esistesse qualcosa di tanto indiscutibile e monolitico) un concetto di realismo sorprendentemente semplicistico, e proprio questo è il punto debole del suo saggio: la storia e la realtà non sono stabilite in modo tanto brutale e meccanico nemmeno in quegli autori che vengono comunemente ritenuti colpevoli del reato di “realismo socialista”, come ad esempio Lukács (ovviamente si fa riferimento non tanto al Lukács kierkegaardiano e poi hegeliano di *L’anima e le forme* e poi della *Teoria del romanzo*, quanto al secondo Lukács dell’ortodossia di partito).

**11.** Carlo Pagetti, *Introduzione a La svastica sul sole*, in Carlo Pagetti e Gianfranco Viviani, a cura di, *Philip K. Dick: Il sogno dei simulacri*, Milano, Nord, 1989, p. 139. L’idea è stata ripresa da Gabriele Frasca nel suo saggio *La scimmia di Dio: L’emozione della guerra medievale*, Genova, Costa & Nolan, 1996.

**12.** Roland Barthes, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 185-87.

**13.** Si veda la mia tesi di dottorato, *La prova del fuoco: storia, esperienza e romanzo nelle narrative*

<i>livelli finzionali</i>	<i>livelli "reali" (storici)</i>	
TESTO PRIMARIO	STORIA (testo zero)	livelli "accettati"
TESTO SECONDARIO (svelamento del testo zero)	STORIA ALTERNATIVA	livelli alternativi

della Grande Guerra, Terza Università degli Studi di Roma, 1995.

**14.** Il livello di realtà alternativo, cioè la contro-storia cui alludono questi romanzi non porta necessariamente a compimento la propria "missione" sovversiva: lo svelamento del testo zero che proiettano può essere semplicemente ignorato, respinto o accettato come semplice finzione, tanto da neutralizzarlo. Qui si discutono ovviamente delle *potenzialità*.

**15.** P.K. Dick, *The Cosmic Puppets*, London, Granada, 1985 [1957] (trad. it. di S. Cattozzo, *La città sostituita*, Milano, Mondadori, 1994).

**16.** A questo punto non si può fare a meno di constatare che tale tipo di fantascienza non è poi tanto lontano da un certo tipo di giallo, dove si ha l'oscillazione tra diversi indiziati di un delitto: per ogni colpevole potenziale c'è una diversa storia che spiega come sono andate "veramente" le cose. In piccolo, è sempre una lotta tra narrazioni che si contendono l'approvazione da parte del lettore.

Stando a questo modello interpretativo si può dare un conflitto tra il testo zero e un altro testo, un'altra storia, una contro-storia o anti-storia che lotta per emergere nonostante il dominio del Manuale, della Storia Ufficiale (l'uso delle maiuscole non è affatto enfatico, ma riflette l'uso ironico che ne fa Barthes). Tuttavia, il modo migliore di illustrare lo schema susposto è quello di descriverne il funzionamento in *The Cosmic Puppets*, dove si può applicare uno schema semplificato a tre livelli, e poi in *Time Out of Joint*, dove si potrà lavorare con lo schema completo a quattro livelli.

All'inizio di *The Cosmic Puppets*<sup>15</sup> (1957) vediamo Ted Barton, il protagonista, tornare alla città nella quale è nato, Millgate, un piccolo centro sugli Appalachi, alla ricerca del tempo perduto nei luoghi della sua infanzia. Siamo nel testo primario che collima con la realtà accettata, il mondo più o meno come lo conosciamo, cioè gli anni Cinquanta americani "storici". A differenza di altri testi fantascientifici, c'è dunque concordanza sostanziale tra testo zero e testo primario. Ma quando Barton si trova in un'altra Millgate si verifica un brusco rovesciamento: la storia di Ted e la città che ricorda vengono smentite dal testo secondario, vengono contraddette della "realtà empirica" della cadente Millgate creata dal dio Ahriman (testo secondario). Il protagonista tenterà allora di abbattere il testo secondario (che non concorda col testo zero perché infestato da presenze soprannaturali: i *wanderers*, il bambino-stregone Peter Trilling, ecc.) provando che lui è veramente Ted Burton e che i suoi ricordi sono veri.

Privo della sua storia, Ted Burton cade nell'abisso della sospensione di senso/identità; il romanzo prosegue in una situazione di suspense, offrendo al protagonista (e al lettore) indizi ambigui e accenni che confermano alternativamente uno dei due testi contrapposti, e talvolta entrambi. L'esistenza dei due testi spiega l'esistenza di un intreccio: la trama del romanzo è in pratica il tracciato dell'oscillazione tra le due realtà, quella "presente" ma insoddisfacente e quella perduta, ma creata vera.<sup>16</sup>

Alla fine, Ted trova la conferma della sua storia grazie a un

altro personaggio, Will Christopher, l'unico abitante che ricordi la vera Millgate dell'infanzia di Ted. In quel momento il testo primario e la sua storia personale vengono confermati: la Millgate arcana, magica, dominata dalle forze di simulazione incarnate in Ahriman (testo secondario), vengono condannati a un'irrealtà da incubo. A causa di questo doppio ribaltamento (da testo primario a testo secondario a testo primario) il testo zero non viene messo in dubbio:<sup>17</sup> la realtà *finzionale* che trionfa alla fine di *The Cosmic Puppets* concorda con il testo zero, che viene quindi a fungere da pietra di paragone della verità e bontà delle Millgate di Ted e Peter. Al termine della vicenda, Ted lascia la città, che non a caso è racchiusa in una valle; questa chiusura geografica potrebbe significare semplicemente che la narrazione è saldamente racchiusa nel genere della *fantasy*, e che niente ne uscirà a perturbare il testo zero.

In conclusione, questo romanzo può essere inquadrato in uno schema ternario:

*livelli finzionali*

*livelli "reali" (storici)*

TESTO PRIMARIO Millgate I (la città di Ted)	TESTO ZERO (realtà storica del 1957)	livelli "accettati"
TESTO SECONDARIO Millgate II (la città di Peter)		livelli alternativi

Ma due anni dopo,<sup>18</sup> *Time Out of Joint*<sup>19</sup> appare strutturato su quattro livelli di realtà pienamente dispiegati. Anche qui ci sono due livelli testuali (finzionali) contrapposti: da una parte, il 1959 fasullo della città senza nome, *l'America Felix* di Eisenhower, dei *crooners* e dei "*tranquilized suburbia*", dove Ragle Gumm, il protagonista, è un emarginato; dall'altra, il 1998 della guerra tra il regime dell'*One Happy World* e i *loonies*, dove Ragle ha un ruolo decisivo nella guerra spaziale tra Terra e colonie lunari.

Quel che conta veramente, però, è che sul lato dei livelli "reali" si verifica una scissione del testo zero: dato che il testo secondario smentisce quello primario, e che non c'è alcun ritorno "normalizzante" al testo primario, il testo zero che concorda con quello primario viene implicitamente invalidato. Pertanto abbiamo due tempi storici "out-of-joint" che interferiscono l'uno con l'altro: l'eisenhoweriana *America Felix* del consenso, del benessere e del consumismo spensierato, che concorda – tranne alcuni dettagli rivelatori – col testo primario, e l'America dominata dal complesso militare-industriale, l'America guerriera, xenofoba e paranoica di Foster Dulles, Ri-

**17.** Questo è forse l'unico caso di un tale approccio "tradizionale" al Codice dei riferimenti in tutta l'opera di Dick, e chissà che non sia proprio questa la causa dello scarso prestigio di cui quest'opera gode nel canone dickiano: è un romanzo che non lascia i lettori sufficientemente disorientati.

**18.** La cronologia è basata sulle date di pubblicazione e non su quelle di composizione, per quanto i tre romanzi siano stati comunque scritti nell'ordine in cui vengono esaminati nel presente articolo.

**19.** Philip K. Dick, *Time Out of Joint*, Harmondsworth, Penguin, 1984 [1959] (trad. it. di G. Panofino, *Tempo fuori luogo*, Palermo, Sellerio, 1999).

chard Nixon e del senatore McCarthy, metaforicamente correlata all'*One Happy World* che ha imprigionato Ragle in una finta città degli anni Cinquanta e i suoi oppositori in campi di concentramento. Il conflitto tra i due livelli testuali nel romanzo (che si conclude con la vittoria del testo secondario) accenna al contrasto tra le due realtà storiche del 1959:

	<i>livelli finzionali</i>	<i>livelli "reali" (storici)</i>	
<p><b>20.</b> In altri termini: il personaggio lascia il mondo stile Peyton Place della letteratura "mainstream" (o meglio del realismo da best-seller) ed è libero di raggiungere il mondo della fantascienza (la Luna) viaggiando sull'icona archetipa del genere secondo Thomas M. Disch: l'astronave. Cfr. Thomas Disch, <i>The Dreams Our Stuff Is Made Of: How Science-Fiction Conquered the World</i>, New York, The Free Press, 1998, p. 7.</p> <p><b>21.</b> In realtà Dick non simpatizzava neanche per Kennedy: alle elezioni presidenziali che vedevano quest'ultimo contrapposto a Richard Nixon, Dick votò per il reverendo Martin Luther King. Cfr. Gregg Rickman, <i>To the High Castle: Philip K. Dick: A Life 1928-1963</i>, Long Beach, Fragments West/The Valentine Press, 1989, p. 347.</p>	<p>TESTO PRIMARIO: 1959 <i>America Felix</i> Pace – Unità LETTERATURA "MAINSTREAM" Ragle è un disadattato e (probabilmente) un "lunatico"</p>	<p>TESTO ZERO (1) L'America di Eisenhower, il paese più ricco e più potente della Terra, nucleo del <i>Free World</i>, caratterizzato da livelli di benessere e democrazia mai raggiunti in precedenza</p>	livelli "accettati"
	<p>TESTO SECONDARIO 1998 <i>One Happy World</i> contro <i>loonies</i> Guerra – Secessione FANTASCIENZA Ragle è il salvatore dell'umanità e in seguito il suo (eroico) traditore: diventa un <i>loonie</i></p>	<p>TESTO ZERO (2) L'America è governata dal complesso militare-industriale, in uno stato continuo di guerra (fredda), ingannata dall'apparato massmediale che produce consumo e consenso, condannata alla distruzione nucleare</p>	livelli alternativi

Alla fine di questo romanzo abbiamo due movimenti paralleli: Ragle, non più psicopatico, "torna" dal 1959 al 1998;<sup>20</sup> contemporaneamente, il lettore raggiunge il testo zero alternativo degli Stati Uniti negli anni Cinquanta, nascosto dietro la facciata della retorica nazionalistica da guerra fredda, cioè la vita quotidiana di un paese già in guerra, dominato dal complesso militare-industriale, diviso tra un conservatorismo conformista e xenofobo da una parte e un radicalismo che in alcune frange assume tinte "proto-kennediane" dall'altra.<sup>21</sup> La scoperta da parte di Ragle di non vivere nel 1959 ma nel "futuro" (in realtà un presente rimosso) corrisponde allo svelamento dell'essenza simulacrale della realtà quotidiana (e storica) degli USA nel 1959. Qui si può pienamente apprezzare il "potenziale veritativo" del gioco tra testo primario e secondario in

questi romanzi dickiani: è un gioco (o una lotta) nella quale l'alternanza tra due realtà diverse coincide con il contrasto tra due diverse versioni della storia. Questo gioco si fa ancora più complesso e produttivo in un testo tutto sommato centrale nell'opera dickiana come il successivo *The Man in the High Castle* (1962),<sup>22</sup> ma mi è parso più interessante andare a vedere come l'interazione dei quattro livelli si articoli in un romanzo meno noto e forse meno riuscito come *The Penultimate Truth* (1964).<sup>23</sup>

Il simulacro diventa in quest'opera qualcosa di (paradossalmente) più solido che nelle opere precedenti, *The Man in the High Castle* incluso: non più fenomeno magico come la Millgate fasulla, né teatrale messa in scena fantascientifica come la città anonima di Ragle Gumm, il simulacro diviene al tempo stesso

- *fisicamente* il presidente androide degli americani, Talbot Yancy, cioè un dispositivo elettromeccanico di riproduzione dell'uomo,
- *immaterialmente* una pratica discorsiva, cioè il prodotto quotidiano e scientificamente gestito dell'apparato massmediale: la guerra simulata.

In entrambi i casi, la TV diviene incarnazione finzionale del principio derealizzante incarnato precedentemente in entità meno familiari (il dio Ahriman in *The Cosmic Puppets*; la stessa struttura ontologica dell'universo in *Eye in the Sky*, pubblicato nello stesso anno 1957; una inesplicita realtà alternativa in *The Man in the High Castle*). La televisione che trasmette l'immagine del simulacro Yancy e della guerra virtuale è dunque simbolo di un vasto e complesso apparato di produzione della storia (esaurientemente trattato nel già citato saggio di Gabriele Frasca).

Passiamo quindi a mappare *The Penultimate Truth*. Il romanzo è diegeticamente e topograficamente imperniato sulla linea di terra che separa il mondo dei *tankers* (la stragrande maggioranza dei cittadini degli Stati Uniti che vivono sotto terra perché credono che in superficie infuri un'apocalittica guerra nucleare/biologica) da quello degli *Yance-men* (l'élite di governo che vive bucolicamente in ampie tenute, dato che la guerra è finita da anni). Questa linea divisoria struttura tutto il testo su un'opposizione binaria in modo estremamente solido e lineare:

#### livelli finzionali

#### livelli "reali" (storici)

TESTO PRIMARIO  
sottosuolo  
(*morlocks*)<sup>24</sup>

TESTO ZERO (1)  
la guerra totale tra USA  
e URSS è un'eventualità

livelli  
"accettati"

22. Philip K. Dick, *The Man in the High Castle*, Harmondsworth, Penguin, 1987 [1962] (trad. it. di M. Nati, *L'uomo nell'alto castello*, Roma, Fanucci, 2001).

23. *The Penultimate Truth*, London, Granada, 1984 [1964] (trad. it. di V. Curtoni, *La penultima verità*, Milano, Mondadori, 1999).

24. Il romanzo fa evidente riferimento ad uno dei testi seminali della fantascienza, *The Time Machine* di Herbert G. Wells. I riferimenti meta-testuali all'opera di Wells (identificazione dei *tankers* coi *morlocks* e degli *Yance-men* con gli *eh-loi*) sono assolutamente indispensabili per leggere la topografia testuale di *The Penultimate Truth*.

<p>spossestamento degli americani a causa della guerra; Yancy e la guerra sono entrambi reali</p>	<p>sempre possibile che giustifica una determinata gestione della società americana (<i>Realpolitik</i>); la storia è una narrazione fedele e verificabile della realtà nel suo progresso oggettivo</p>	
<p>TESTO SECONDARIO <b>superficie</b> (<i>ehloi</i>) Yancy è un simulacro; sfruttamento degli americani da parte di <i>Yance-men</i>; la guerra è finita da anni</p>	<p>TESTO ZERO (2) la guerra fredda è una simulazione che nasconde l'accordo sostanziale delle due superpotenze sulla spartizione del pianeta; la storia è un prodotto tecnicamente riproducibile, strumento di gruppi politico-economici</p>	<p><i>livelli alternativi</i></p>

Il tema della produzione della storia, incarnato nell'attività di Gottlieb Fischer e degli *Yance-men* (la cui falsificazione scientificamente organizzata e "autorizzata" di documenti storici deriva da un classico della fantascienza britannica, 1984 di George Orwell) si associa in questo romanzo al tema della comunicazione a senso unico, cioè la modalità di circolazione dei discorsi storici nella civiltà massmediale degli Stati Uniti degli anni Sessanta. Qui Dick formula un giudizio fortemente negativo sull'America kennediana: mentre in *Time Out of Joint* si faceva portavoce di una visione partigiana della civiltà e della politica statunitense (non è difficile trovare tracce – o forse avvisaglie – dell'ideologia della *New Frontier* in questo testo, anche se in modo meno massiccio che nel precedente *Solar Lottery*), qui la decostruzione della circolazione massmediale dei discorsi porta all'amara constatazione che tutto ciò che il governo dice ai cittadini è una verità sempre irrimediabilmente penultima, incompleta, distorta. L'intera coscienza collettiva degli USA viene messa in dubbio (ben prima dello scandalo Watergate); col senno di poi ci rendiamo però conto che la questione della produzione della storia non si limita agli Stati Uniti, ma è un problema (quello sì) globale.

Si potrebbe anche dire che con *The Penultimate Truth* la storia si fa sia protagonista sia posta in gioco del romanzo, il cui finale coincide con il momento in cui Nicholas St. James, un

*tanker* che ha accidentalmente scoperto la verità (forse anch'essa *penultima*), rifiuta decisamente la storia in nome di un'istanza etica, quella della solidarietà umana calpestata dagli *Yance-men*. Quando, alla fine della vicenda, Nicholas dichiara: "we will not allow you"<sup>25</sup> significa che ad Adams (e ai fabbricanti di storia "reali" del nostro livello di realtà) non sarà consentito "to come up with something", cioè con un'altra storia (cioè con un'altra balla): in questo modo viene respinto il disegno storico sotteso all'ideologia della New Frontier, ennesima riedizione del celeberrimo paradigma di Frederick Jackson Turner (dalla frontiera a Ovest a quella spaziale del programma Apollo), e la solida realtà storica che dovrebbe offrire un punto fermo, il testo zero, viene nuovamente spezzata.

Vanno fatte a questo punto alcune considerazioni sulla validità e l'utilità degli schemi che sono stati proposti. Anzitutto non si intende entrare in una discussione epistemologica sulla natura di queste strutture. Dopo due pietre miliari come *La struttura assente* di Umberto Eco<sup>26</sup> e *Force et Signification*<sup>27</sup> di Jacques Derrida non resta molto da dire sui pericoli, i limiti e le possibilità di un'analisi di tipo strutturalista. In effetti, il presente tentativo di interpretazione probabilmente non può essere affatto definito strutturalista, perché quelli che vengono contrapposti nelle *fourfold symmetries* delineate in questo contributo non sono tratti pertinenti più o meno immanenti dei testi dickiani dissezionati. Quando si parla di livelli testuali si intendono certo parti dei testi che possono essere facilmente identificate e delimitate (queste operazioni risultano se non altro agevoli nei tre testi affrontati); ma soprattutto si designano i mondi che questi testi proiettano, come un corpo solido proietta un'ombra. Una volta entrato in gioco il concetto di mondo, si esce dall'ambito dello strutturalismo classico, perché si passa dall'immanenza assoluta della struttura linguistica (l'oggetto precipuo della critica strutturalista) alla nient'affatto assoluta trascendenza del testo.

Seconda avvertenza: quella finora esposta *non* è una più o meno modesta proposta per l'interpretazione dell'intera opera di Philip K. Dick. La quadruplicata struttura è rinvenibile nei tre romanzi esaminati, così come in *The Man in the High Castle*, in *The Simulacra* (con qualche piccolo aggiustamento) e in alcuni racconti (come ad esempio *Exhibit Piece* e *If There Were No Benny Cemoli*). Il modello interpretativo andrebbe radicalmente modificato se lo si volesse applicare ai molteplici livelli testuali rinvenibili in *Eye in the Sky*,<sup>28</sup> e potrebbe risultare del tutto inutile se si volesse leggere un'opera di apprendistato quale *Solar Lottery* o una più matura come *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*. Esso può invece essere applicato a romanzi di uni-

25. *The Penultimate Truth*, cit., p. 207.

26. Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1983 [1968].

27. Jacques Derrida, *Force et signification*, in Id., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

28. Philip K. Dick, *Eye in the Sky*, London, Arrow, 1987 [1957] (trad. it. di M. Nati, *Occhio nel cielo*, Roma, Fanucci, 1998).

versi paralleli di altri autori, da *Pavane* di Keith Roberts a *The Iron Dream* di Norman Spinrad.

Questo metodo (se le interpretazioni dei testi letterari possono essere configurate come metodi) sembra comunque avere almeno un merito: esso mostra quanto sia importante la referenza a un mondo storico, al *nostro* mondo storico, mediante la *nostra* narrazione storica, quando si vuole afferrare pienamente il significato di questi romanzi. Certo, non è difficile immaginare un lettore che viaggi attraverso *The Man in the High Castle* senza sapere chi era Roosevelt o che i tedeschi non hanno mai invaso la Gran Bretagna; ma il quel caso non è azzardato ipotizzare che si tratti di un lettore condannato a perdere molto del piacere del testo. Sicuramente questi testi sono basati sull'esistenza di una storia ufficiale che è generalmente considerata vera e più o meno convalidata da prove scientifiche e documentali; e anche se quella storia, che abbiamo appreso dai manuali scolastici o "visto" tramite filmati e fotografie, viene corrosa e anche negata dal dubbio dickiano (la versione anfetaminica di quello cartesiano), da qualche parte, in qualche modo, dovrà esistere una storia *reale*. Insomma, questi romanzi non sono stati edificati sul terreno sgombro di Slusser/Emerson, ma in una Zona costellata di rovine, relitti e cadaveri. E c'è da sospettare che molto del fascino che queste narrazioni esercitano derivi proprio dalla loro intrinseca natura storica. Non si tratta di romanzi basati sull'obliterazione del passato, ma motori finzionali che bruciano passato e storia. In questo Dick è parente stretto dei maggiori postmoderni, De Lillo e Pynchon in testa.

Infine, lo schema quadruplice precedentemente esposto potrebbe aiutarci a muoverci in una zona particolarmente accidentata del territorio letterario di Philip K. Dick, cioè la fase conclusiva della sua carriera. Non ci si riferisce a quello che probabilmente è il vertice della sua capacità di scrittura, *A Scanner Darkly* (1977) o nell'altro grande romanzo degli anni Settanta, *We Can Build You* (1972), testi che non sono nemmeno interessati dal gioco delle realtà mutevoli e dei mondi alternativi. Più promettente sembra il terzo romanzo maggiore di quel decennio, *Flow My Tears, The Policeman Said* (1974), per quanto in quell'opera la differenza tra testo primario e secondario sia alquanto ridotta, limitandosi all'esistenza o meno di una sola persona, l'*anchorman* televisivo Jason Taverner. Ma forse le opere che potrebbero essere lette in modo alquanto produttivo in base allo schema a quattro livelli sono soprattutto i romanzi "teologici" conclusivi: *VALIS*<sup>29</sup> e *The Divine Invasion*.<sup>30</sup>

Questi due romanzi ci presentano in effetti livelli di realtà alternativi. Uno è il mondo dell'apparenza, prodotto dal de-

---

29. Philip K. Dick, *Valis*, New York, Bantam, 1981 (trad. it. di V. Curtoni, *Valis*, Milano, Mondadori, 2000).

30. Philip K. Dick, *The Divine Invasion*, London, Corgi, 1982 [1981] (trad. it. di V. Curtoni, *Divina invasione*, Milano, Mondadori, 2000).

miurgo, cioè un principio negativo, simulacrale; l'altro è il mondo reale nascosto, ma che forse può essere ricostruito interpretando tracce e indizi, cioè con l'applicazione di un costante sforzo ermeneutico. Da un lato, questa situazione ricorda l'atteggiamento di Ragle Gumm in *Time Out of Joint* nel momento in cui sospetta di vivere in un mondo fasullo e cerca di capire come sia fatto il mondo reale analizzando piccoli avvenimenti irrilevanti nella sua vita quotidiana e in quella dei suoi familiari (lo scalino mancante, gli elenchi telefonici con numeri inesistenti, la rivista con la foto di una sconosciuta *starlet* di nome Marilyn Monroe); dall'altro, l'"invasione divina" ci riporta al primo romanzo che abbiamo attraversato, *The Cosmic Puppets*, e potrebbe farci uscire dal mondo della fantascienza per rientrare in quello della fantasy. In effetti, l'entrata di Dio (o di chi ne fa le veci) sulla scena dei romanzi dickiani cambia tutto, e rende tutto più difficile per gli studiosi (prova ne sia un certo imbarazzo critico che circonda questi romanzi).<sup>31</sup>

Proprio per controbattere questo imbarazzo sembra opportuno mettere l'accento sulla continuità delle ultime opere (con l'eccezione di *The Transmigration of Timothy Archer*,<sup>32</sup> del 1982, l'ultimo romanzo di Dick e uno dei suoi migliori, ma certamente non un testo fantascientifico) con le tre che sono state esplorate in questo articolo. L'"invasione divina" potrebbe comportare, in termini cristiani, la fine della storia; perché la dimensione ultramondana viene generalmente associata con l'atemporalità (detta anche eternità), e perché il Secondo Avvento (il tema di entrambi i romanzi di fantascienza "teologica") dovrebbe compiere e terminare la storia umana. Ma una lettura più profonda dello spostamento di Dick dall'ontologia-epistemologia alla teologia dovrebbe farci rendere conto che la dimensione storica non viene abbandonata affatto. Un attento lettore dei romanzi tardi di Dick ne era ben conscio, quando scrisse:

... un antagonismo sovversivo pervade la conversione mistica [di Dick]. La sua teologia resta meno legata alla trascendenza che alla contraddizione immanente; il suo momento teologico rimane quello in cui s'immagina un soggetto collettivo capace di afferrare tale contraddizione.<sup>33</sup>

Questo passaggio di un articolo di Scott Durham ci dice che la tensione verso una dimensione sovra- o a-storica è causata proprio dalle contraddizioni che si è cercato di mappare tramite gli schemi dei livelli testuali. E queste sono contraddizioni politiche, cioè storiche. Contrapponendo il livello storico a uno meta- o sovra-storico, Dick ha tentato di raggiungere un

**31.** Che ha portato anche all'esplicita accusa di squilibrio mentale da parte di un critico di un certo prestigio come Eric S. Rabkin. Cfr. *Irrational Expectations: or, How Economics and the Post-Industrial World Failed Philip K. Dick*, in R.D. Mullen, ed., *On Philip K. Dick*, cit., p. 186-87. Si tratta di un giudizio che non pecca solo di ingenerosità, ma soprattutto di illegittimità: il critico letterario non è infatti uno psichiatra.

**32.** Philip K. Dick, *The Transmigration of Timothy Archer*, New York, Simon & Schuster, 1982 (trad. it. di V. Curtioni, *La trasmissione di Timothy Archer*, Milano, Mondadori, 2000).

**33.** Scott Durham, *P.K. Dick: From The Death of the Subject to a Theology of Late Capitalism*, in R.D. Mullen, ed., *On Philip K. Dick*, cit., p. 197.

nuovo punto di vista sulla storia degli Stati Uniti (e su quella umana in generale). Durham insiste qui più sul soggetto collettivo (la cui incarnazione finzionale potrebbe essere, per esempio, il *Vast Alive Intelligent System* che dà il titolo a *VALIS*); qui invece si intende porre l'accento sullo iato tra livello storico e realtà atemporale, divina. Tale iato consente a Dick di rinnovare, approfondire e riarticolare la riflessione sulla storia, la *historicity* e la fantascienza del periodo 1953-1964 (oggi sappiamo che *The Cosmic Puppets* venne completato quattro anni prima della pubblicazione).

---

34. Philip K. Dick, *Radio Free Albemuth*, London, Grafton, 1987 [1985] (trad. it. di M. Nati, *Radio libera Albemuth*, Roma, Fanucci, 1996).

35. Jean-Noël Noel Dumont, *Between Faith and Melancholy: Irony and the Gnostic Meaning of Dick's 'Divine Trilogy'*, in R.D. Mullen, ed., *On Philip K. Dick*, cit., pp. 240-42.

E questo è vero anche per *Radio Free Albemuth*<sup>34</sup> (prima versione di *VALIS*, pubblicata postuma nel 1985, tanto diversa dal risultato finale da poter essere presa in considerazione come opera a sé stante): il contrasto tra l'apparenza dell'America degli anni Settanta sotto un sinistro presidente nixoniano e la cupa realtà dell'atemporale Roma imperiale, che ancora domina un'umanità intrappolata in una grandiosa illusione storica, ripete, benché in modo inverso, il deragliamento temporale all'opera in *Time Out of Joint*: il passato del primo secolo dopo Cristo è reale, il presente è fasullo. Ma l'interazione di queste realtà contrapposte consente a Dick di affrontare la figura del nixoniano presidente Ferris F. Freemont.

La riflessione storico-teologica di Dick, apparentemente eccentrica (se non, secondo alcuni interpreti, delirante), attraversa diverse tradizioni e assume forme disparate, riscoprendo e interrogando figure fondamentali della religione cristiana e giudaica: abbiamo tutte le figure cabalistiche di *The Divine Invasion*, che aiutano Dick ad affrontare la presenza del male radicale nel mondo e la sua intima connessione con la storicità. E questa riformulazione teologica del problema della storia e della storicità non può essere vista, come si è già detto, come mero abbandono della storia, fuga verso Dio e ripudio del mondo umano. Nonostante il fascino che la gnosi aveva per lui, Dick non è, alla radice, uno scrittore genuinamente gnostico (e in questo non concordo con Dumont):<sup>35</sup> si è avvalso di una serie di figure attinte alla tradizione gnostica, ma era intensamente attratto dal "nocciolo duro" del Cristianesimo, l'incarnazione, il nodo che lega mondo umano e divino, storia ed eternità – lo stesso nodo sul quale è imperniato *The Divine Invasion*.

Un nodo nel quale, tramite le figure della religione, e soprattutto i testi della religione, si cerca ansiosamente di fare un bilancio e di rintracciare un senso complessivo di un destino, quello della generazione "alternativa" degli anni Sessanta, che è innanzitutto, ed essenzialmente, politico oltre che storico. Quel destino che, otto anni prima dell'uscita di *Vineland* di Thomas Pynchon, Dick aveva interrogato nelle pagine

---

del suo romanzo finale, *The Transmigration of Timothy Archer*, che non a caso si apre e si chiude con la notizia della morte di John Lennon,<sup>36</sup> icona pop e personificazione di quella generazione il cui disastro Dick racconta con un occhio alla cronaca e un altro alle lettere di S. Paolo. E tra l'eterno e il quotidiano, *through a scanner darkly*, il testo di Dick riesce comunque a catturare il senso vitale di quella dimensione mediana che costituisce l'unica vera salvezza e trasmigrazione delle vite individuali periture: la storia.

---

**36.** Si rimanda in merito al saggio di Gabriele Frasca *Come rimanere rimasti: La trasmigrazione di Timothy Archer* di prossima pubblicazione per i tipi di Fanucci negli atti della conferenza internazionale su Philip K. Dick tenutasi a Macerata nel 2000.