UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA
"**LA SAPIENZA**"

FACOLTÀ DI SCIENZE UMANISTICHE

DOTTORATO DI RICERCA
IN **LETTERATURE DI LINGUA INGLESE**
XXIV CICLO

PSICOPATOLOGIA E NARRAZIONE

Un'analisi dell'opera di Philip K. Dick

ANNO ACCADEMICO 2011/2012

Relatore
prof. **Gabriele Frasca**

Candidata
dr.ssa **Mariacristina Grande**

PSICOPATOLOGIA E NARRAZIONE
INDICE

3 **INTRODUZIONE**

19 **CAPITOLO PRIMO**
"*I myself I am not a character of this novel; I am the novel*". La biografia si fa romanzo e il romanzo si fa biografia: schizofrenia nella vita e nella narrativa di Philip K. Dick
1. Creazione e disturbo mentale: la schizofrenia come ipotesi di realtà
2. Infanzia e patologia: storia clinica della personalità di Dick
3. Biografia e formazione: l'autarchia culturale di Dick
4. L'immaginario della deformazione psicotica: i romanzi come storie cliniche
5. Gli eventi di febbraio e marzo 1974
6. La natura dei processi allucinatori

55 **CAPITOLO SECONDO**
Estensione dell'area di coscienza: droghe allucinogene e schizofrenia
1. Coscienza, tossicodipendenza, schizofrenia
2. Micromondo, allucinazione e decomposizione in *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*
3. Droga e Nemesi: *A Scanner Darkly*

78 **CAPITOLO TERZO**
Delirio mistico: quando Dio diventa personaggio
1. Misticismo, Gnosi, Metafisica: l'elemento religioso nell'opera di Dick
2. Verso la "Trilogia Teologica"
3. Angosce psicotiche e riparazioni narrative
4. Dallo gnosticismo allo scetticismo?

113 **CAPITOLO QUARTO**
Controllo e Persecuzione: forme del delirio paranoico in Dick.
1. Quadro clinico ed espressione letteraria: tra schizofrenia e paranoia
2. La dissoluzione del "reale"
3. Logiche dell'incatenamento sociale: *Flow My Tears, the Policeman Said*
4. La paranoia sociale e i feticismi del capitalismo:*Ubik*
5. Capitalismo e tecnologia
6. Violenza e irrealtà: dal nazismo all'utopia: *The Man in the High Castle*

161 **CAPITOLO QUINTO**
Illusione, Realtà, Iperrealtà
1. Esplorazione dell'esperienza psicotica: la realtà che non esiste ovvero l'illusione del reale
2. Gli spazi del simulacro in *Eye in the Sky*
3. Elementi per una tragedia postmoderna: *Time Out of Joint*

195 **CAPITOLO SESTO**
Artificio e Libertà
1. L'umano oltre l'umano: dallo schizofrenico all'androide
2. Nuove forme del simulacro: verso altre identità
3. Tecno-potere
4. Empatie finali

223 **APPENDICE**
Lineamenti per un'analisi comparata con le opere di James Graham Ballard:
La logica delle devianze e la psicopatologia della vita quotidiana
1. Rapporto tra biografia e narrazione: la deformazione fantastica di eventi pseudo-autobiografici
2. Il valore mistico di stati di regressione: la natura della catastrofe e la cristallizzazione dell'eternità
3. Violenza e psicopatologia: la santificazione della follia
4. Fusione con il tecnologico: spettacolarizzazione della morte e sofferenza

289 **RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

INTRODUZIONE

Quest'opera si propone, attraverso l'imprescindibile punto di partenza rappresentato dal rapporto tra elementi autobiografici e realtà narrative, di operare un'analisi e problematizzazione dell'oeuvre dickiana alla luce del complesso rapporto che lo scrittore postmoderno ha intrecciato con la *malattia mentale*. Il suo profilo autobiografico rende peraltro ancor più nitida la complessità del gioco di realtà e finzione che lega opere e vita: le singole vicende personali sembra lo abbiano sensibilizzato al tema del dolore mentale a tal punto da far ruotare le vite dei personaggi attorno a questioni ossessivamente reiterate: la spietata lotta alla sopravvivenza emotiva – che corrisponde spesso alla sopravvivenza fisica agli eventi narrati – e la creazione di scenari apocalittici non tanto del futuro in sé, quanto della rappresentazione *psicologica* del futuro. Si tratta di un'idea di futuro drammaticamente incubata nelle coscienze degli individui contemporanei: un percezione acuta delle conseguenze della tarda società capitalista, in cui il progresso e le tecnologie estreme o la stratificazione sociale che innalza esponenzialmente le barriere culturali ed economiche tra i cittadini divisi in caste, si risolvono fatalmente in catastrofe.

I mondi descritti sono qui universi in cui il processo conoscitivo rifiuta la distinzione tra soggetto ed oggetto, identità individuale e identità dell'Altro, realtà e irrealtà, sogno ed incubo, *normalité, folie et déraison* (secondo le celebri espressioni di Foucault): si tratta di notevoli tentativi di descrizione contestuale, in continua corrispondenza, del mondo esterno e di quello interno, della dimensione sensoriale e di quella psichico-spirituale, ottenuti grazie a un tipo di scrittura che permette il passaggio dalla psiche alla storia senza far sì che tale transizione possa essere chiaramente percepita. Il soggetto appare sempre calato in un mondo che rappresenta urbanisticamente e tecnologicamente la sua mente: il mondo stesso è una sua estensione, una sorta di creazione originaria.

Simmetricamente, l'organizzazione mentale – anatomica, sensoriale – del soggetto si rispecchia nel contesto geo-politico e sociale futuribile o apertamente fantascientifico: i soli mondi possibili e le uniche dimensioni eccitanti coabitano nella nostra mente. In questo scenario, nulla più genera vie d'uscita: il sapere psichiatrico è

ampiamente deriso, oltre che aspramente criticato, in quanto incapace di riconoscere il ruolo determinante della dimensione psicopatica, cui viene al contrario accreditato, sul piano effettivo, un potenziale inedito di trasformazione e riorganizzazione sociale: gli psicotici rappresentano un possibile contromovimento rispetto alla depressione e all'indifferenza in cui rischia di annegare l'umanità contemporanea (tematiche in cui, come noto, confluiscono gli esiti estremi delle correnti antipsichiatriche degli anni Sessanta).

Gli psicotici – eroi o anti-eroi – delle opere di Dick lottano tenacemente al fine di espellere il dolore mentale che si esprime nella noia, nella depersonalizzazione e nella frammentazione dell'identità attraverso un comportamento psicopatico-perverso che costituisce allo stesso tempo una nuova forma di sofferenza mentale e una possibile *terapia*, nella misura in cui sembra salvare i soggetti stessi da una follia più esplosiva, contenuta e somatizzata in forme addomesticate di follie benigne.

I tentativi di normalizzazione imposti dalla psichiatria tradizionale risultano stabilmente inefficaci: solo la creazione di mondi alternativi generati da sistemi di senso e di valore divergenti rispetto a quelli che hanno prodotto l'attuale "disagio della civiltà" possono rappresentare delle vie di fuga percorribili. L'illimitata libertà immaginativa permette di affrontare e descrivere la crisi mentale con toni eccezionalmente non patetici o melodrammatici: a questo livello, i testi stessi si propongono come meccanismi auto-terapeutici che hanno permesso a Dick– e forse a tutta la società degli anni '60 – una continua sperimentazione e una radicale analisi interiore.

Disseminando innumerevoli indizi autobiografici, l'artista è apparso in grado di mantenere alla giusta distanza la sofferenze ed il dolore descritto, assumendo toni non depressi o disillusi, ma rassegnati; non ironici, ma derisori; non negativi o positivi, ma scevri da ogni forma di giudizio di valore. L'invito sembra essere quello di sopravvivere all'apocalisse psico-sociale senza soccombervi. La catastrofe è nondimeno prevista, attesa e desiderata in quanto elemento *funzionale* alla trasformazione rapida di un assetto sociale centrato su strutture etiche ed economico-sociali "normalmente" intolleranti. La catastrofe è necessaria per decomporre l'aberrante normalità: laddove i confini corporei si dissolvono, e l'atmosfera si fa realmente delirante, l'istinto di morte – e le sue irrefrenabili pulsioni – tornano a dominare sovrani.

La tesi si strutturerà attraverso una suddivisione in sei capitoli, incentrati sull'oeuvre dickiana, seguita da un'appendice in cui si suggeriranno alcuni spunti di riflessioni su un possibile accomunamento delle opere di Dick con quelle di un altro suggestivo scrittore postmoderno estremamente sensibile a tali tematiche: James Graham Ballard.

Il primo capitolo è volto ad analizzare il rapporto tra il processo creativo – alla cui base giace una spesso patologicamente feconda immaginazione – ed il disturbo o sensibilità mentale che ha afflitto e allo stesso tempo reso possibile la carriera dello scrittore. L'evoluzione di tale dimensione assolutamente imprescindibile porterà lo scrittore a riflessioni sugli aspetti clinici della dipendenza di sostanza psicotrope assunte al fine di espandere la propria area di coscienza fino alla messa in discussione della "tenuta" dell'identità psichica, scissa in due parti: quella razionale e quella delirante.

Alla base della sua perenne paura di impazzire, con i suoi molteplici tentativi di suicidio, auto-diagnosi stilate a partire da una grave forma di ipocondria, rapporti con le donne singolarmente fallimentari ed abuso di droghe, si trova l'evento chiave che ha generato Phil Dick lo scrittore: la morte della sorella gemella Jane e la paura alternata a convinzione di essere affetto dalla schizofrenia. Tale malattia mentale ha rappresentato la fonte di ispirazione primaria della sua creazione letteraria in quanto generatrice di una sensibilità speciale, di una forma delirante che, da un lato, sembra rendere possibile una certa tipologia di produzione letteraria e dall'altro, proprio tramite il prodotto creativo in quanto evento sostitutivo di una possibile seduta analitica, tali psicosi paralizzanti sembrerebbero poter essere sublimate in una dimensione in cui lo scrittore riesce ad assumere il ruolo di terapeuta di se stesso. La residuale forma di equilibrio psichico può dunque essere recuperata tramite il processo della scrittura, reso a sua volta possibile dalla "fragilità" ed "intensità" dell'esperire mentale dell'artista.

Le allucinazioni, che lui sosteneva essere aspetti della *vera* realtà spesso filtrati da costrutti percettivi residenti nella nostra mente, hanno sviluppato in lui la capacità di rendere sfocati i confini tra veglia e sonno, ragione e delirio, storicità e visione e dunque, in maniera più generale e onnicomprensiva, tra realtà ed illusione. Comunque la si voglia chiamare, follia, pazzia, schizofrenia, si tratta di etichette con significati spesso vaghi utilizzate da Dick per la trattazione del grande tema della malattia mentale il cui carattere patologico risiede nell'incapacità di armonizzare l'*ìdios kòsmos* (termine

greco con il quale si indica il mondo privato) con il *kòinos kosmos* (il mondo condiviso, le realtà oggettiva).

Il passo successivo è quello di esplorare la modalità attraverso la quale lo scrittore ha postulato l'attuazione dell'espansione della propria area di coscienza al fine di aprire all'intelletto creativo aree del tutto nuove: l'assunzione – generatrice di dipendenze mortali – di sostanze psicotrope (e tutto il discorso legato al consumismo, media e Dio). Nella sua narrativa, la droga, emblema del desiderio di ribellione nei confronti di dispositivi sociali percepiti come omologanti e funzionali nel loro perpetuo proibizionismo, è principalmente legata a un problema ontologico (realtà/illusione) la cui funzione narrativa primaria è quello di provocare un decisivo processo di deviazione dalla realtà di cui lo scrittore in persona ed i suoi personaggio fanno costante esperienza. Le sostanza allucinogene, data la loro capacità di generare allucinazioni percettive e disfunzione nella sfera del giudizio, accomunano il tossicomane a colui che è affetto da patologie mentali, in quanto entrambi rinchiusi in una dimensione di slittamento di realtà talmente altra da ciò che viene oggettivamente percepito da negare aprioristicamente qualsiasi forma di comunicabilità del proprio sentire.

La domanda che sembra porsi Dick ruota attorno alla presunta *oggettività* delle alterazioni o allucinazioni provocate da massicce dosi di sostanze giungendo, come in *A Scanner Darkly*, al riconoscimento dell'amara sconfitta della "generazione lisergica" per il suo non aver visto, sin dall'inizio, quanto la ribellione rappresentata dall'atto dell'assunzione di sostanze allucinogene fosse inscritta, tramite un astuto doppio legame, al funzionamento stesso della società, in quanto mezzo di controllo e glorificazione materiale e simbolica della morte.

Tramite il concetto di feticismo della merce e media (essendo la droga, in quanto metafora del meccanismo di sublimazione attuato da parte della società consumistica, l'emblema dell'arcano della merce in grado di valorizzare l'immaginario e trasformare sogni, inconscio e perfino Dio in bene acquistabile) si arriva all'altro punto focale della filosofia dickiana: Dio. In *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* risulta evidente il collegamento tra la droga come illustrazione dell'arcano della merce ed il processo di transustanziazione religiosa, essendo entrambe le dimensioni, quella consumistica e quella teologica, espressioni dell'esigenza di una prospettiva di evasione da un presente da cui è stata estirpata ogni possibile ideazione utopica.

Tuttavia, la parola decisiva sulla tematica delle sostanza psicotrope si trova nel già citato *A Scanner Darkly*, un romanzo che lungi dal porsi come predica moralistica borghese, né come ingenua apologia degli stili di vita alternativi, si configura come evidente rivisitazione narrativa dell'esperienza lisergica dello scrittore e come decisa condanna di un contesto sociale che prevede e accresce la forza disgregatrice della droga rinchiudendo la psiche del tossicomane, additato e emarginato in quanto "altro", in una realtà fatta di tenebre e fantasmi in cui la frantumazione e velocizzazione del tempo esistenziale non può che portare all' inarrestabile dissoluzione dell'essere.

Si proseguirà sviluppando ulteriormente il legame dell'autore con Dio, la sua cosmogonia e cosmologia, al fine di rendere evidente quanto nella sua vita reale e narrativa il dolore mentale, con le forme da esso assunte, abbia portato alla conoscenza ed all'esperienza quasi mistica del sé e dell'altro da sé. L'incessante sgretolamento della realtà circostante ha imposto una necessità tutta modernista di ricerca di senso che possa rendere una dimensione esistenziale in frantumi non più gratuita ed irrazionale, ma stabile e assoluta. Durante i famosi eventi del 1975, Dick, attraverso il dolore mentale, si convinse di essere giunto ad una condizione di illuminazione che lo rendeva in grado di squarciare il velo di Maya e di percepire come la realtà che tutti reputano oggettiva fosse solo un'illusione.

La teoria metafisica elaborata dallo scrittore ha assunto la funzione di vero e proprio sistema di significazione generale dell'esistenza. Affascinato dal complesso sistema teologico-allegorico dell'ipotesi gnostica, Dick, convinto di aver esperito un'effettiva manifestazione del Dio gnostico, volle iniziare un percorso di ricerca di un contatto reale con la dimensione metafisica come unica via per risalire fino alla luce divina, nell'ombra della quale il demiurgo sembra tenere prigioniera l'intera umanità. Determinante è stato il rapporto con il vescovo della chiesa episcopale della California James A. Pike, oggetto di numerosi processi per eresia, al fine di consolidare una visione mistica che prevedeva l'esistenza di un arconte gnostico, scimmia di Dio, demiurgo cieco ed ignorante che spaccia per creazione autentica la sua illegittima imitazione, sostituendosi al Logos redentore, soggetto a sua volta ad un completo oblio che gli negherebbe il ricordo della propria funzione di creatore supremo ed assoluto.

La lotta tra le due identità potrà giungere ad una degna conclusione solo nel momento in cui si attuerà una perfetta reintegrazione dei frammenti disgiunti (tali mantenuti dal demiurgo malvagio sotto il cui giogo folle e ingannevole si trovano

imprigionati gli esseri umani) attraverso la riacquisizione da parte dell'Urgund dei ricordi persi riguardanti la Sua vera identità. Discolpati in questo modo sia l'essere umano, in quanto mera vittima del determinismo e meccanicità di un mondo fittizio, sia Dio, non colpevole dell'imperfezione di una realtà che si configura come un quadro proiettato, Dick giunse ad una teoria mistica onnicomprensiva con il rischio di aggravare ulteriormente la scissione schizofrenica tra il proprio sé razionale e consapevole dell'assoluta arbitrarietà dell'universo logico costruito e quello cieco prigioniero di una fede assoluta.

Dall'esplorazione di un angoscioso vuoto entropico causa di una condizione di profondo disagio e decadimento psichico si aprirà la voragine della ricerca fideistica dell'assoluto e del senso supremo dell'esistenza, una sorta di delirio mistico-religioso. Tale scissione psichica, riprodotta narrativamente in opere letterarie come *VALIS*, ha permesso allo scrittore di gettare uno sguardo più critico e razionale a quella parte di sé che correva il rischio di perdersi irrimediabilmente nel labirintico percorso della ricerca di Dio e conseguentemente di impostare un terreno comunicativo comune che potesse attestare la sua apparteneza ad un *koinòs kòsmos* condivisibile.

Alla domanda: cos'è il bene? Dick giungerà a rispondere che esso è la *charitas*, l'*agape*, l'*empatia*, insomma la partecipazione e solidarietà tra uomo e uomo, tra uomo e Dio; elemento che permette di vincere la rigidità ed il carattere meccanicistico del destino. Tramite le parole del personaggio femminile Angela Archer, il messaggio finale è quello di concentrarsi *nel* presente e *del* presente lasciando indietro coloro i quali si sono addormentati in un sonno eterno e dedicarsi al senso ultimo di un'esistenza sofferta e sofferente: il prendersi cura dell'Altro, la sigizia che in ultima analisi emerge come coraggiosa accettazione della propria condizione di essere sopravvissuti e rimasti avendo strategicamente imparato a dimenticare.

Il capitolo successivo è volto alla rilettura dell'oeuvre dickiana prendendo in considerazione un aspetto della patologia schizofrenica ben preciso: la *paranoia*. L'ossessione dello scrittore nell'assumere un atteggiamento interpretativo al fine di conferire una spiegazione logica e coerente di un esistente estremamente complesso, spesso forzando gli epifenomeni a sua disposizione, lo accosterebbe ad un approccio del reale patologicamente paranoico sia nella biografia dell'artista che nel suo universo narrativo, senza però mai degenerare in vera psicosi. La possibilità di una chiusura ermetica in dimensioni dal significato totalizzante è stata scongiurata ancora una volta

tramite il processo di scrittura creativa la quale, strumento ideale per la rappresentazione di un mondo così irrimediabilmente mutato ed estraneo, ha permesso di presentare narrativamente la paranoia come unica risposta psicologica possibile a sistemi di potere e controllo totalizzanti.

L'attenzione verrà posta sugli aspetti biografici principali dello scrittore, con particolare riferimento alla sua *debacle* paranoica del 17 novembre 1971, per concentrarsi sul complesso rapporto dell'artista con l'ideologia nazista, associata alla sua aspra avversione per ogni forma di regime totalitario e alla sua costante preoccupazione dell'esistenza di una élite americana che si teme possa coltivare segretamente il sogno perverso di riabilitare un ordine nazista, facendone resuscitare i miti. Così come esposto in *The Man in the High Castle*, sotto il totalitarismo il popolo viene allontanato dalla verità storica e costretto in un mondo fittizio identificabile come forma collettiva di psicosi istituzionalizzata. Chiaro esempio di follia al potere, il nazismo, attestando una irrimediabile debolezza esistenziale e sconfitta individuale, non dovrebbe essere considerato come un pericolo ormai scongiurato, in quanto forma concentrata e parossistica di tendenze e strutture mentali inerenti alla natura umana. La *catastrofe* sembrerebbe aleggiare nel possibile ritorno di un fascismo tutto americano che, a causa della noncuranza, passività e paura degli individui, potrebbe riportare in auge nevrosi quali razzismo, pulsioni irrazionalistiche, sessuofobia, manie di persecuzione, vittimismo, angoscia e non a caso paranoia.

La società tardo-capitalista, dimensione priva di centro e dalle inquietudini labirintiche, genera una realtà appercepibile solo in maniera frammentaria e generatrice, dunque, di una profonda sensazione di scissione psichica ed angoscia esistenziale. Il soffocamento di un potere megalomane e maniacale può essere combattuto attraverso la forza-antientropica della creatività individuale che, liberatasi dall'oppressione paranoica, funge da antidoto al folle e distruttivo mondo catastrofico grazie ad un rifiuto dell'alienazione lavorativa ed il ritrovamento di una salvifica logica intrinseca che garantisce l'attuazione della misterica pratica dell'*anàmnesis*.

La ben nota ossessione dickiana sul quesito inerente alla *vera* natura della realtà lo portò ad indagare a fondo la natura paradossale di un mondo contemporaneo privato di qualsiasi certezza e ad incentrare una consistente quantità delle sue opere su tale tematica, evidenziando con forza quanto ciò che si desidererebbe essere realtà altro non è che una mera pseudo-realtà prodotta da gruppi di potere senza scrupoli o menti in

preda alle più terrificanti allucinazioni che impongono sul resto dell'umanità la propria deviata simulazione di realtà, percepita dai molti come oggettiva e dunque veritiera.

Il capitolo quinto analizzerà quest'aspetto della produzione dickiana, mantenendo costante il riferimento alla sensibilità schizofrenica la quale si distingue notoriamente per la sua specifica capacità di dare vita ad un'incessante pioggia di pseudo-realtà a cui ciecamente e paranoicamente i pazienti credono. A partire dal quesito fondante sulla vera natura della realtà e della categoria ontologia di appartenenza dell'essere umano – anticipato dalle speculazioni approntate da Guy Debord, ma soprattutto da Jean Baudrillard sulla natura e funzione dei simulacri – Dick, con i suoi personaggi-marionette, attori inconsapevoli di una rappresentazione vissuta da loro come esistenza reale, si fa illustre portavoce di un dilagante moto di sfiducia nei confronti della possibilità di stabilizzare il reale e renderlo dimensione culturalmente determinata e dunque conoscibile in maniera oggettiva.

Come accade nell'opera più celebre che di tale problematizzazione si rende focale terreno di speculazioni, *Time Out of Joint*, il presunto malato mentale, dalle sfumature invariabilmente schizofreniche con necessarie venature paranoiche, è l'unico eroe in grado di negare l'accettazione passiva di una realtà decodificata da tutti in modo fallace ed ingannevole e di svelare il carattere soggettivo di una realtà costruita che cela, dietro le rassicuranti barriere di oggettività ed univocità, tutta la destabilità e frammentarietà dell'epoca contemporanea. La speranza di poter esperire un giorno l'appalesarsi di quella tanto ricercata realtà oggettiva (l'unica, dice Dick, che rimane tale anche quando si smette di crederci) si scontra con una dimensione tardo-capitalista in cui il reale altro non è che il luogo-simulacro di ibridazioni, contagi e contaminazioni delle proteiformi interpretazioni diffuse da quei potentissimi mezzi di comunicazione di massa il cui impatto si (con)fonde con le deformazioni psicologiche.

La questione inerente alla vera natura del reale è strettamente connessa a quella complementare sull'*autenticità* dell'essere umano. Il capitolo sesto del presente lavoro si concentrerà sul rapporto uomo-macchina, o meglio schizofrenico-androide, come esito imprescindibile di una fusione ontologica generata da una società meccanica ed artificiale che, in quanto acme di un alienante processo di globalizzazione capitalistica, è stata una delle responsabili primarie dell'insorgenza di un caos psichico destabilizzante, origine di condizioni schizofreniche. Sia gli androidi che gli schizofrenici – entrambi prodotti del ripiegamento epocale nel soggettivismo e

isolamento radicale – si caratterizzano per una costitutiva privazione della facoltà empatica, generatrice di un robotico appiattimento degli affetti e incapacità empatica di andare oltre i processi di elaborazione mentali che si esauriscono nel loro essere astratte riduzioni atomistiche inadatte alla strutturazione di un'emozione *autentica*.

I fenomeni riscontrati dallo scrittore sono principalmente due: da un lato, si assiste ad una progressiva moltiplicazione di esseri umani sempre più spogli di capacità empatiche, dall'altro, gli androidi subiscono una sostanziale emancipazione che li porterà all'acquisizione di qualità autenticamente e specificatamente umane. Seguendo la traiettoria di questo percorso a binario inverso, l'umano si fonderà con l'inumano cedendo a quest'ultimo l'ultimo bagliore di ciò che è stato mero appannaggio della propria identità. Spogliatosi di quella insostituibile partecipazione emotiva al dolore dell'Altro (*en-pathos*, *charitas* o *agape*), l'individuo post-moderno finisce col vagare nella *waste land* di un'esistenza alienata caratterizzata dalla ballardiana *death of affect* e coll'avvicinarsi progressivamente ad approcci esistenziali patologicamente schizofrenici il cui segno di riconoscimento sembra essere proprio quel ripiegamento, quel rinchiudersi in se stessi che tende ad inaridire il sentire e sacrificare la (com)presenza nel e dell' Altro in nome di una chiusura che è in primis comunicativa, oltre che emozionale.

Nonostante la sua artificialità e mistificazione, il personaggio Mercer in *Do Androids Dream of Electric Sheep*, sembrerebbe rappresentare l'essere umano per eccellenza, colui che, in un mondo in cui ogni sfera del sentire viene gestita, programmata e preordinata dal macchinino ed in cui il silenzio sovrasta i residui di un'umanità condannata ad essere ridotta in un *kipple* entropico vertiginoso, riesce ad essere costantemente *per* l'Altro, a soffrire *con* l'Altro e a rialzarsi, grondante di sofferenza, *con* l'Altro, decretando l'unica possibile via di salvezza: la congiuntura e l'incontro, un esserci nella compresenza che trasforma il solipsistico esserci-al-mondo in una dimensione collettiva in cui ogni singola monade viene delineata in stretto rapporto con l'essere presente dell'Altro.

La parte relativa a J.G. Ballard – la cui opera, similmente a quella dickiana, si fa esclusivo terreno di ricerca e problematizzazione di una puntuale e spesso sconcertante analisi sociologica ed antropologica della contemporaneità – avrà il medesimo punto di partenza: la fusione tra realtà autobiografica e scrittura immaginativa, tra il mondo esterno ed i paesaggi interni della mente.

Così come per Dick, la parte iniziale analizzerà il modo in cui gli eventi (psico)-autobiografici dell'autore – primo fra tutti il suo confinamento nel campo di Lunghua – siano stati fantasticamente deformati e resi oggetti e soggetti narrativi in quanto generatori delle ossessione più pervasive e dei paesaggi mentali più desolati e regressivi. Determinante sarà l'approfondimento dei sui romanzi pseudo-autobiografici, *Empire* e *Kindness*: una sorta di lunga seduta auto-psicoanalitica che ha permesso allo scrittore di ricordare ed elaborare i suoi paesaggi d'infanzia ed esperienze emozionali.

Il ricorrente senso della presenza del doppio, tuttavia, scongiura ogni utopica speranza di cogliere un accenno di autenticità rendendo le autobiografie ballardiane emblemi dei concetti di inautenticità e mediazione. Come per le opere dickiane, il ritrovamento di una soluzione svelatrice di una realtà ultima è destinato ad essere una conclusione impossibile, benché un'attenta analisi della sua produzione letteraria – e specificatamente dei personaggi maschili, tanti alter-ego dello scrittore, nel loro essere uomini colti, introspettivi, velatamente perversi, eternamente sospettosi, costantemente sofferenti di un senso di fallimento esistenziale e dolorosamente auto-reclusi in un qualche luogo bizzarro, rispecchiamento del loro complesso stato d'animo mentale – permettono un accesso nell'interiorità dello scrittore, nella sua coscienza totalmente isolata che annaspa ancora alla ricerca di una disperata integrazione con un mondo percepito come alieno.

Similmente a quanto accade in Dick, le opere di ispirazione autobiografiche si vogliono lucidi e consapevoli tentativi di riesumare le origini delle molteplici ossessioni che hanno edificato un universo paradossale in cui sogno e realtà si uniscono ed in cui la psiche trova il suo equivalente rappresentativo nel mondo esterno, emergendo come scultura temporale dai toni drammatici e surrealistici.

La modernista ricerca di senso accomuna senz'altro le speculazioni di entrambi gli scrittori i quali, dato un punto di partenza comune, giungeranno tuttavia ad esiti differenti, ma non contrari. La reazione alla ricerca di interpretazione di un universo arbitrario e mistificatore ha portato, come noto, Dick a rivolgersi ad ipotesi metafisiche che gli hanno permesso di collocare, almeno per il tempo di un simbolico istante, i tasselli di un puzzle interminabile per sua stessa essenza, e Ballard a rifugiarsi in universi apocalittici in cui l'immagine della catastrofe viene presentata sia come elemento collettivo ed universale che sconvolge l'equilibrio geo-fisico del pianeta, ma

ancor più come stravolgimento di una psiche tormentata che proprio nel suo auto-annichilmento può trovare una nuova coscienza che porti pace e senso.

La parte successiva dedicata a Ballard si concentra sui suoi psicodrammi di regressione psichica (*The Drowned World*, *The Crystal World*, *High-Rise* e *The Concrete Island*) in cui i personaggi, vittime di cataclismi universali o sociali, sono obbligati a modificare la propria concezione di condizione di vita e morte e ad adattarsi ad un universo stravolto attraverso l'acquisizione di una nuova consapevolezza che permetta loro di immergersi, in termini conradiani, nell'elemento distruttivo e nuotarci dentro. Le regressioni possono essere di natura evolutiva o prettamente sociale, ma in entrambi i casi permettono l'esplorazione di paesaggi mentali e fisici attraverso le loro zone di collasso, altrimenti negata dal sopravvento del gioco degli incastri della noia ed insensatezza del quotidiano.

Insomma, la catastrofe genera degli effetti salvifici sulla psiche umana la quale, lasciata finalmente libera di soddisfare le proprie aspirazioni spesso perverse e auto-distruttive, riconfigura la morte come trascendenza metaforica e svela il rimosso affermando in questo modo il più alto ideale metafisico: il riprendere possesso dell'essenza autentica e assoluta da parte dell'essere umano. Il disastro, così come la malattia mentale dickiana, riporterebbe in superficie livelli mentali profondi, soffocati dalla vita convenzionale e rivelerebbe la natura frammentaria delle nostre percezioni della realtà, modificando il presente alla luce della ricostruzione dell'ansia di una catastrofe che è già, in termini freudiani, irrimediabilmente avvenuta.

Il terzo paragrafo si incentrerà sull'aperta accusa rivolta da entrambi gli scrittori ad un contesto sociale e psicologico postmoderno responsabile di un distruttivo processo di obnubilazione della coscienza individuale attraverso le strategiche armi dei media, società di consumi e sistemi di controllo di massa. Se la paranoia emerge, per Dick, come risposta legittima ad una tale imposizione di una passività psichica soffocante, Ballard si concentra sull'atto di violenza gratuita come unico ed imprescindibile modo di liberare il fatto creativo da una gabbia-prigione psico-sociale mirante ad impedire l'insorgenza di un qualsivoglia principio di reazione alternativa.

Per sconfiggere la proliferazione di una condizione post-moderna caratterizzata dall'indifferenza dello sguardo, dal non-sentire e dalla noia in quanto forza sempre controrivoluzionaria, Ballard propone il culto di un primordiale ritorno del furore della violenza che, benché in ultima analisi fallimentare esso stesso in quanto in grado di

reiterare mere emozioni fugaci, eccessi di produzione adrenalinica seguiti da abissi depressivi, si configura come tentativo di ribellione contro un' ottusa quotidianità la quale non fa che imporre alle piccole psicopatologie individuali l'asservimento ad un dominio di follia istituzionalizzata in cui incasellare – *ergo* controllare – ogni azione o pensiero.

Come esposto in opere quali *Running Wild*, *Cocaine Nights*, *Millennium People*, *Super-Cannes*, per sfuggire ad una tale schiavitù di senso, l'atto insensato, il non-senso assoluto che va oltre tutti gli schemi di comprensione e normalizzazione, si impone come drammaticamente necessario. Nella sua arbitrarietà e gratuità si scorge la rabbia sublime ed esplosiva contro una condizione di *death-in-life* caratterizzata dalla repressione psicologica e costrizione sociale contro la quale gli psicopatici (presunti *villains* ballardiani) si stagliano come unici elementi in grado di immaginare e concepire la presunta sanità mentale.

Si concluderà la parte dedicata a Ballard con un raffronto con le opere dickiane alla luce della fusione e compenetrazione dell'umano con il tecnologico come altra costitutiva conseguenza della parcellizzazione ed inaridimento del mondo post-moderno in cui la sempre più sofisticata ed imperante potenza tecnologica ha istituito claustrofobici sistemi di sorveglianza fisica, ma ancor di più mentale. In opere come *The Etrocity Exhibition* e *Crash* è specificatamente la dimensione sessuale ad essere stata fagocitata da quella propensione all'artificialità generatrice di patologiche giustapposizioni di elaborate fantasie degli idoli mediatici e immagini di vittime di incidenti stradali.

L'automobile, nella sua agognata fusione con le ibride membra umane, rappresenta l'icona primeva della visione ballardiana della *crisi della modernità* e costituisce non di meno uno dei più suggestivi temi ricorrenti della sua oeuvre. Inserita all'interno di speculazioni più ampie sulla pericolosa convivenza dell'eccitazione e catastrofe, modernità ed orrido, estasi jamesdeaniana e iperrealismo del disastro, l'automobile, in quanto motorizzazione del vivente, si presenta come causa primaria della celeberrima *death of affect* ballardiana, ovvero il decremento ed inerzia della capacità emotiva connesso da un lato ad un approccio strumentale dei fenomeni narrati associato ad un metodo (di analisi e di resa linguistica) e dall'altro ad una intensa sovra-eccitazione psichica prodotta da un'estrema spettacolarizzazione della morte e della sofferenza messa in atto da una pericolosa società massmediatica che, nel suo rendere

impersonalmente e lapidariamente gli eventi più atroci e sanguinari, ha voluto porre sullo stesso piano l'efferatezza delle vittime in strada con la pornografia più ossessiva.

Il corpo, nella sua emblematica immagine di fusione delle soffici, vulnerabili e straziabili membra con le inscalfibili e taglienti superfici metalliche dell'oggetto automobilistico, analogamente alla psiche, viene letteralmente attraversato dalle tecnologie durante l'evento-scontro che rappresenta un punto di non-ritorno profondamente traumatico che scuote la monotonia delle grigie esistenza e libera le forze dell'inconscio sociale represso. Sono sconvolgenti e sublimi le immagini di perversione e depravazione che lo scrittore è riuscito a delineare; tuttavia, accusare l'autore di amoralità significa non essere stati in grado di cogliere il senso di una scrittura letterale ed allegorica che si vuole fredda e chirurgica rappresentazione della macchinina post-moralità di un'epoca frammentata, voyeuristica e narcisistica da cui ogni forma di impegno emotivo, morale e sociale è stato espunto con forza.

Alla luce di quanto esposto, l'unica possibile parola conclusiva – o penultima realtà – è che non c'è posto per effimeri concetti di giusto e sbagliato nelle irripetibili opere di questi autori, ma in esse permane immutato il fascino inteso come impeto a perseverare nel processo di decodificazione e approccio critico che neutralizza ogni altro tentativo di imposizione di un significato inalterabile.

L'insistenza su tematiche legate alla psicopatologia mentale si intreccia alla disperata ricerca di una verità, penultima che possa essere, la cui immanenza rimanderebbe piuttosto a speculazioni di tipo modernista. La schizofrenia, la più grave ed enigmatica forma di "cancro mentale", quintessenza della follia del nostro tempo con le sue allucinazioni, deliri, alienazione, aberrazioni, alterazioni spazio-temporali ed annichilimento della coscienza stessa, mostra interessanti e peculiari analogie con la maggior parte dell'operato modernista più sofisticato. Interessante ricordare non solo come lo stato schizofrenico sia stato al centro dei capolavori più illustri del suddetto movimento letterario (tra cui, in primis, *The Man Without Qualities* di Robert Musil, le cui trasformazioni che hanno coinvolto il proprio sé poco hanno di qualitativamente diverso dalle esperienze schizofreniche), ma come in importanti lavori – come il manifesto surrealista di André Breton e l'imprescindibile *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* di Gilles Deleuze e Félix Guattari – lo schizofrenico viene posto al centro della celebrazione artistica in quanto unico e vero eroe dell'insurrezione creativa che si

erge orgogliosamente scagliandosi contro le repressioni razionaliste di un potere sociale soffocante.

Evidentemente connessa alla follia dionisiaca della *Birth of Tragedy* di Nietzsche, la schizofrenia sembra indugiare sull'orlo della riflessività della coscienza "civilizzata" mantenendo uno stupore esistenziale – commisto ad un eccesso di funzioni immaginative, prive di alcun auto-controllo – che riporterebbe l'individuo piuttosto, come affermato da Sigmund Freud, ad uno stato evolutivo precedente, dominato dall'illogicità di un processo di pensiero primario e dalla incapacità di differenziarsi dal mondo circostante e di definire i confini della propria soggettività.

Così come esposto dall'approccio modernista, la sfiducia nei confronti di tutto ciò che rappresenti l'autorità e la convenzione si fonde, nella mente schizofrenica, con una drastica perdita della realtà esterna e con una significativa forma di solipsismo il cui aggravamento si giustifica nella percezione di un altro-da-sé progressivamente sempre più de-realizzato. La realtà, come significativamente illustrato dalle opere di De Chirico, appare come una visione anti-epifanica in cui al paranoico eccesso di significato si alterna la sua controparte schizoide di assoluta privazione, gettando la mente percipiente in un vortice di simultanei *déjà vu* e *jamais vu*. Il senso che ne deriva, al pari dell'esperienza dilaniante di Roquentin nella *Nausée* di Jean-Paul Sartre, è quello di assoluta frammentazione psichica in cui ogni dettaglio travolge la visione di insieme e, al pari di un quadro cubista, impone la propria solipsistica legittimità di essere indipendente dagli elementi ad esso attigui.

L'incapacità dello schizofrenico di appercepire la realtà apportandone le essenziali differenziazioni non può non ricordare la tecnica iperrealistica adottata da James Joyce in *Ulysses* in cui la negazione dell'adozione di una qualsivoglia griglia interpretativa che organizzasse gli stimoli provenienti dall'esterno secondo una scala gerarchica ha riprodotto il funzionamento degli schemi percettivi schizoidi causando (attraverso l'incondizionato dominio della soggettività, a fianco della glorificazione del soggetto percipiente) la svalutazione della realtà condivisa il cui status ontologico è stato declassato e reso secondario, derivativo e dunque vulnerabile.

La scissione dello schizofrenico, come noto, coinvolge soprattutto il suo sé interiore vittima, così come nell'uomo moderno, della frammentazione dei ruoli sociali in un contesto ormai segmentato e pluralizzato. Di fronte alla sconfinata gamma di opzioni proposteci dalla società (post)moderna, la mente schizofrenica, persa nei

labirinti delle proprie idiosincrasie, vacilla pericolosamente e soccombe alla vertigine del moderno a causa della sua costitutiva incapacità di operare una selezione. La tradizione letteraria si esplicita nella modernista ricerca di rendere simultaneamente più punti di vista possibili, attraverso una visione multi-prospettica emblema di un'epoca contemporanea il cui sintomo, per Nietzsche, è la frammentazione e la dissoluzione delle sue fondamenta in un divenire fluttuante ed in via di dispersione.

Alle riflessioni dickiane sul rapporto tra significante e significato fanno eco le ben note sperimentazioni linguistiche moderniste che, basate sull'assunto che il linguaggio lungi dall'essere la naturale ed efficace forma di espressione primaria altro non è che una forza opprimente, un mezzo devitalizzante e mistificatorio irrimediabilmente inadatto a catturare l'unicità della verità profonda, a loro volta riecheggiano l'utilizzo che gli schizofrenici fanno del medium linguistico. Conversare con una persona affetta da tale patologia mentale è notoriamente una esperienza sconcertante dal momento che la sensazione che tale scambio produce è di totale inaccessibilità nel reale sentire del malato. L'inintelligibilità delle espressioni linguistiche adoperate (sintomo del loro egocentrismo infantile che li trattiene dall'assumere empaticamente il ruolo del proprio interlocutore), le stranezze, bizzarrie ed idiosincrasie spesso concretizzatesi nella produzione di neologismi o strutture criptiche (nemiche della socializzazione ed emblemi dell'incapacità del paziente di adattare il proprio registro linguistico al contesto sociale) e la mancanza delle connessioni causali – che porta all'espansione del discorso schizofrenico verso traiettorie mai conclusive – sono tutti elementi facilmente identificabili in un'opera modernista e ripresi, attraverso una prospettiva differente, da Dick nei suoi romanzi.

Da un lato, sembra che la patologia schizofrenica abbia trovato in seno alla civiltà moderna condizioni per la sua genesi e nutrimento per il suo sviluppo tale da essere considerata come il prezzo da pagare per il raggiungimento di un livello di civiltà superiore, dall'altro canto, il discorso inverso potrebbe avere medesima legittimità, vale a dire che lo spettro della patologie schizofreniche antecedenti all'epoca modernista hanno in quel contesto storico trovato il modo migliore per esprimersi e per conferire un'influenza decisiva agli aspetti centrali di tale cultura. La sua insorgenza, collocabile prima della fine del diciottesimo secolo, appare connessa alla comparsa di dimensioni lavorative alienanti e impersonali, in cui il binomio uomo-macchina, avendo sostituito il benefico contatto diretto con il mondo naturale, potrebbe aver avuto un ruolo decisivo

nell'evoluzione di uno stato di patologia mentale che affonda le sue radici nella generale "demenza precoce".

Uno dei fili conduttori delle speculazioni di entrambi gli scrittori è stato indubbiamente una disperata ricerca di senso generata dal medesimo sentire che, pur a volte perseguendo traiettorie non perfettamente coincidenti, li ha fatti giungere a conclusioni non identiche, ma a volte complementari. Ampio è il dibattito sulla loro appartenenza ad una sensibilità modernista piuttosto che postmodernista, anche se tale diatriba, come tutti gli altri tentativi di incasellare e congelare un processo di consapevolezza che nel suo rifiuto di ogni etichetta ha collocato la sua stessa *raison d'être*, è destinata a rimanere fallimentare ed irrisolta. Come abbiamo esposto, i punti di contatto tra la patologia schizofrenica e la sensibilità modernista sono molteplici e significativi, ma questo non permette di esporre alcuna verità sul loro operato. Forse cantori di un'epoca post-post-moderna, Dick e Ballard hanno voluto saccheggiare le diverse epoche, correnti letterarie e approcci esistenziali per procurarsi gli strumenti necessari al fine di portare avanti quell'unica, impietosa e sofferente indagine: un viaggio senza ritorno nelle spirali labirintiche della mente umana, *oltre* ogni concetto di sanità o malattia mentale.

CAPITOLO PRIMO

"I MYSELF I AM NOT A CHARACTER OF THIS NOVEL; I AM THE NOVEL"

La biografia si fa romanzo e il romanzo si fa biografia: schizofrenia nella vita e nella narrativa di Philip K. Dick

1. CREAZIONE E DISTURBO MENTALE: LA SCHIZOFRENIA COME IPOTESI DI REALTÀ

Perché esista arte, perché esista un qualsiasi fare e contemplare artistico, è indispensabile un presupposto fisiologica: l'ebbrezza

(Friedrich Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*)

La letteratura del resto è come la schizofrenia: un processo e non uno scopo, una produzione e non un'espressione.

(Deleuze, Guattari)

Trovare corrispondenze originali tra gli eventi che definiscono la vita di uno scrittore e le tematiche centrali del suo *corpus* letterario è un lavoro che si applica generalmente a qualsiasi autore. L'obiezione più tradizionale è che questa operazione rischia di inficiare il valore dell'opera letteraria intesa come un universo narrativo autosufficiente, un valore che andrebbe piuttosto ricercato attraverso una analisi critica *immanente* dell'opera stessa ed esclusivamente secondo i parametri della *fiction*[1].

[1] Come evidenzia Rolf Breuer: "Fictional language is the type of language in which the world it describes and refers to it is, in reality, created in the act of describing it or referring to it. Description and described are identical in the sense that what should be, is. This means that a work of art is a universe in itself, which follows its own laws and cannot therefore be judged by standards extrinsic to it. Thus the artist is taken to be either a creator or, at least, a legislator. On the other hand, a work of art is also a reflection of the real world around it and as such it can and indeed must be judged by extrinsic standards like truthfulness and historical adequacy. In this sense every work of art is hybrid, but at the same time it is the attempt to heal the division between subject and object or, in a general sense, thinking and being". Questa duplice e per molti aspetti contraddittoria relazione con la realtà sarebbe dunque una delle cause per cui l'artista è comparabile allo schizofrenico la cui patologia lo porta a costruirsi un mondo distante da quello condiviso, di cui è l'assoluto creatore e padrone, con il rischio però di perdere

Tuttavia, se nella maggior parte dei casi un'attenta analisi delle biografie degli scrittori ha potuto gettare luce nuova sul loro operato, in grado di rischiarare elementi narrativi oscuri e permettendo quindi al lettore un approccio più consapevole all'opera d'arte, in altri casi – ed esemplarmente in Philip K. Dick, come intendiamo mostrare in questo lavoro – la *fusione* tra biografia e creazione (più volte peraltro autorizzata da Dick stesso) appare talmente *inscindibile* da giustificare un'analisi approfondita del suo lavoro *anche* alla luce delle sue eccezionali vicende personali, in una dimensione in cui davvero la biografia tende a farsi *romanzo* e il romanzo *biografia*[2].

Motivo reiterato ed onnipresente nel corpus letterario di Dick – ed elemento su cui il presente lavoro sarà incentrato – è quello della *malattia mentale*, con tutte le varianti nosologiche e le ricadute linguistiche che essa implica. Si tratta di una dimensione inaggirabile nell'opera di Dick, in cui si intrecciano molti aspetti: dal problema *clinico* della dipendenza da sostanze psicotrope, alla fatale espansione dell'area di coscienza verso realtà alternative, dalla messa in crisi della "tenuta" della coscienza stessa, al drammatico *delirio religioso* che scinderà in maniera netta la psiche dello scrittore, le cui due parti – quella razionale e quella delirante – saranno, come vedremo in seguito[3], incarnate in due personaggi distinti in *VALIS*.

In questo senso, passando attraverso diverse fasi *espressive*, che sono naturalmente anche fasi cliniche, biografiche, interpretative (ad esempio la *paranoia* intesa come risposta psicopatologica al contesto sociale dell'America degli anni Sessanta dominato da manifestazioni di potere totalitarie e soffocanti; la messa in discussione dell'esistenza di una realtà fissa, oggettiva ed esperibile da tutte le coscienze in modo *uniforme* e concordante; il tema dell'*empatia* all'interno di un discorso volto a confutare la

---

totalmente il contatto con la realtà oggettiva. R. Breuer, "Irony, Literature, Schizophrenia", The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 112.

[2] I suoi biografi ci informano del fatto che durante la realizzazione di un suo testo, concluso ad una velocità febbrile, Dick si immedesimava a tal punto nei personaggi da lui stesso creati da temere l'inevitabile vuoto esistenziale che caratterizza la fase conclusiva della creazione artistica. Scriveva Dick nei suoi *Appunti notturni di uno scrittore di fantascienza stanco* (1968, 1972) che ciò che gli importava era scrivere, l'atto di produzione del romanzo, perché durante il compiendo, quel momento estatico e particolare, viveva davvero nel mondo di cui stava scrivendo, un mondo divenuto per lui più reale della realtà, per poi subire il devastante malessere della conclusione, tanto forte da fargli giurare a se stesso di non ri-iniziare mai più un altro romanzo. Giuramento puntualmente ignorato. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 196

[3] Il delirio mistico verrà trattato nei capitoli successivi.

specificità dell'essere umano e la sua presunta differenza dall'inorganico[4]) una parola *emerge* nettamente come filo conduttore: si tratta della questione che ha fatto tremare Dick stesso per la sua gravità, per il suo mistero e per il suo fascino, la parola che si fa *delirante* nel momento in cui indica l'unica dimensione in cui il processo creativo può sussistere: la *schizofrenia*.

Lungi dal tentare una trattazione clinica della schizofrenia, l'obiettivo del presente capitolo è quello di valutare e riflettere sul peso che questo disturbo, o meglio la *paura* di questo disturbo, ha avuto nella vita e nell'operato dello scrittore. Come un segnale d'allarme che ha scandito i momenti più delicati e densi di significato della sua esistenza, la schizofrenia ha avuto per Dick una funzione di ispirazione per la sua produzione letteraria, generando una sensibilità acutissima nei confronti del tema della malattia mentale in genere: la dimensione psicopatologica sembra funzionare davvero come una sorta di centro di irradiazione espressivo attorno al quale si collocano le vicende dei personaggi di Dick, sistematicamente affetti da disturbi mentali di vario genere e intensità, anche se la specifica tendenza schizofrenica – che li rende altrettanti "alter ego" della mente creativamente allucinata dello scrittore che consente la creazione di veri e propri "multiversi"[5] – sembra sempre e comunque predominante rispetto ad altri profili psicotici.

Se dunque da un lato la schizofrenia – intesa non solo nel suo specifico significato clinico, ma come sorta di concetto-ombrello[6] che comprende una serie più vasta di psicopatologie e vissuti di disagio mentale – genera quella forma delirante che, mettendo in atto un processo di continuo slittamento semantico della parola e del linguaggio, rende possibile la creazione artistica *tout court*, dall'altro è proprio la *realizzazione* del prodotto creativo che – come evento sostitutivo di una vera e propria seduta analitica – trasforma lo scrittore da individuo imprigionato nelle proprie psicosi

---

[4] Tutte tematiche approfondite nei capitoli successivi.

[5] Si parla di "multiversi" e non di universo in quanto Dick si svincola dalla quotidianità per proiettare i suoi lettori in una serie di mondi possibili in un terzo spazio che non è né quello reale né quello fantastico, ma una dimensione nuova: il mondo entusiasmante dei forse possibili. Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p. 12.

[6] Fra le tre principali sottoclassi della psicosi, schizofrenia, paranoia e psicosi maniaco-depressiva, Dick si concentra prevalentemente sulla prima, la schizofrenia, che sembra considerare, come una sineddoche, la psicosi in generale.

paralizzanti, dal senso di una malattia che interrompe ed impedisce il processo di evoluzione, a *terapeuta di se stesso* e del *mondo che lo circonda*.

Laddove infatti la realtà con cui le diverse coscienze soggettive si trovano ad interagire non è altro che l'insieme dei sintomi di una sindrome più generale, il processo della scrittura si attesta come singolare impresa volta a ripristinare una qualche residuale forma di equilibrio psichico. Il processo creativo – esso stesso, a vari livelli, inquadrabile nella categoria del delirio[7] – riuscirebbe, in quest'ottica, a sublimare quella malattia mentale che è causa della perenne precarietà psichica dell'artista che lo rende fragile ma allo stesso tempo in grado di esperire con più forza e intensità le cose del mondo. In questo senso, come suggerisce Gilles Deleuze:

> la vita non si contrappone al sapere, perché persino i più grandi dolori conferiscono uno strano sapere a coloro che li provano; e che cos'è il sapere se non l'avventura della vita straziante nel cervello dei grandi uomini (…)?[8]

Soltanto chi varca le frontiere della "sragione" può dirsi pronto alla creazione artistica e dotato di una "buona salute mentale[9]. La letteratura – grazie al suo carattere intimamente frammentario, spesso convulso[10] – *si fa spesso, letteralmente, salute*[11].

Dick – analogamente, anche se in forma diversa, a quanto sperimentato da artisti come Van Gogh che nella pittura trovava sollievo, Hölderlin che nella poesia cercava

---

[7] A questo proposito, si ricordi quanto frequentemente la letteratura americana sia stata considerata nella sua caratteristica vocazione schizofrenica tanto da aver introdotto un po' di psicosi nella lingua inglese a forza di deviazioni, detassi e sovratassi. Autori come Melville ne sono un chiaro esempio.

[8] Gilles Deleuze, *Critica e Clinica*, tr. it. Alberto Panaro, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996. P. 35

[9] Gilles Deleuze, *Critica e Clinica*, tr. it. Alberto Panaro, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996. P. 36.

[10] Interessante riportare le riflessioni di W. Whitman sull'imprescindibile carattere frammentario della scrittura americana. Come sostiene lo scrittore, la prerogativa dell'America in quanto paese composto da molteplici stati federali e minoranze etniche è proprio il naturale senso del frammento che rende la letteratura americana spontaneamente frammentaria e convulsa, lontana da quel sentimento di totalità organica che contraddistingue quella europea. W. Whitman, *Giorni rappresentativi e altre prose*, tr. it Neri Pozza, Vicenza, 1968.

[11] Confessa Dick in un brano dell'*Exegesis*, 054, 1981, su *Guaritore* che la sua salute mentale dipendeva *tout court* dallo scrivere. Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 209.

salvezza o Strindberg che della scrittura faceva pratica autoterapica – nel complesso rapporto che unisce creatività e malattia mentale, nella difficoltà di tracciare un confine netto nella polarità salute/malattia, nella tendenza al delirio paranoico ma anche nella contestuale estrema lucidità con cui si mostra in grado di analizzare il proprio vissuto, innalza il processo di scrittura ad antidoto diretto della sua sofferenza: nell'*Exegesis* non a caso sosterrà che la sua *salute mentale dipende essenzialmente dallo scrivere*.

Esiste dunque, come vedremo nel corso di questo lavoro, una dimensione interiore in cui la patologia genera non solo sofferenza e negatività ma anche aperture di nuove esperienze possibili e inedite opzioni narrative: a questi livelli, il senso della *creatività* si acquisisce a prezzo della *problematizzazione della malattia* stessa. Non è infatti naturalmente la schizofrenia ad essere creativa in sé. Lo è soltanto laddove colpisce personalità dotate di una sensibilità in qualche modo eccezionale, come accade indubbiamente nel caso di Dick, il cui talento preesiste alla malattia ma che solo tramite quest'ultima riesce ad immergersi in profondità inconsce altrimenti irraggiungibili ed a liberare forze altrimenti inibite. L'artista psicotico non appartiene infatti necessariamente allo stereotipo romantico del genio sregolato, ma indica una metafora significativa dell'intimo rapporto tra *patologizzazione* ed *immaginazione*[12]. È come, in altri termini, se la sofferenza dello scrittore desse non solo accesso a territori sconosciuti della psiche che rischiavano di rimanere inesplorati, ma consentisse anche al lettore di scoprire segmenti oscuri dei propri processi mentali o persino – ad esempio in ottica junghiana – di sondare il *numinosum*, l'esperienza estrema del senso, del sacro, del Sé, della reintegrazione delle proprie scissioni nella perdita paradossale *della propria identità* senza incorrere nello sgretolamento psicotico. La "cognizione" del dolore, sembrano dirci le opere di Dick, è *spesso dolore che genera conoscenza*.

Il punto è peraltro decisivo per qualsiasi indagine sul rapporto arte/malattia: in quanto meccanismo auto-terapeutico, la scrittura ha infatti da sempre assunto un ruolo salvifico. E tale aspetto, almeno per quanto attiene a questo lavoro, si dimostrerà

[12] In un'ottica junghiana, James Hillman definisce la patologizzazione sia come "capacità autonoma della psiche di creare malattie, stati morbosi, disordini, anormalità e sofferenze in ogni aspetto del suo comportamento" sia come possibilità di esperire la "vita" e di "immaginarla attraverso questa prospettiva deformata e tormentata". I processi di patologizzazione si mostrano in tutta la loro profondità nel senso della morte che ciascun individuo possiede e sono fonte di lavoro immaginativo. La citazione è tratta da Renato Oliva, Postfazione a *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, Fanucci, Roma, 2007, p. 311-312. Per un inquadramento generale sulla questione, cfr. J. Hillman, *Il codice dell'anima*, Adelphi, Milano 1997.

esemplare in modo particolare per l'intera generazione degli scrittori americani degli anni Sessanta. In netta opposizione a certe pratiche cliniche della psicoanalisi – in quel momento storico oggetto di critica intransigente in quanto ritenute omologanti e funzionali all'assopimento di vissuti psicopatologici letti, al contrario, in *controluce* per così dire, come gli unici in grado di generare un "sovvertimento" dei meccanismi sociali alienanti[13] – la scrittura si svela come straordinario campo d'elezione in cui coltivare, ridefinire e sublimare la propria patologia. Se questo discorso vale per la maggior parte degli scrittori postmoderni[14], per Dick sembra essere davvero inevitabile.

2. INFANZIA E PATOLOGIA: STORIA CLINICA DELLA PERSONALITÀ DI DICK

Ossessionato dalla convinzione di essere affetto da un'aggressiva forma di schizofrenia, Dick fu sottoposto a visite da diversi psichiatri e psicologi nel corso della sua vita, specie in relazione ad alcune esperienze borderline che lo scrittore dichiarò più volte di aver esperito. Non è qui il nostro compito quello di esaurire l'eccezionale capacità immaginativa dello scrittore usando termini quali "sano" o "malato", "savio" o "folle" o dispensare frettolosi ed insensati giudizi sulla base di un dualismo semplicistico del tipo "pazzo/non pazzo", né tantomeno avrebbe alcuna utilità il ricercare la diagnosi esatta della sua straordinaria sensibilità mentale. Crediamo fermamente che non esista ancora un termine psichiatrico capace di rendere giustizia alla vivacità e complessità della sua opera e al suo impatto sulla psiche dei lettori. Quale patologia in realtà lo affliggesse[15], non è mai stato chiarito neanche dal diretto

[13] La critica ai rischi "regressivi" e "omologanti" di certe tendenze e implicazioni cliniche della psicoanalisi vanta una bibliografia vastissima, già a partire dai primi orientamenti post-freudiani (pensiamo alle opere di Wilhelm Reich oppure al freudo-marxismo della Scuola di Francoforte e soprattutto di Marcuse, di cui cfr. naturalmente *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 2001). Per le tematiche più vicine a questo lavoro, ci limitiamo però a rinviare da un lato al filone "schizocritico" aperto dalle opere di Gilles Deleuze e Felix Guattari, tra cui l'*Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Enaudi, Torino 2002; dall'altro, più in generale, ai testi fondativi dell'anti-psichiatria, tra cui non possiamo non menzionale D. Laing, *L'io diviso*, Einaudi, Torino 2001 e la recente silloge di F. Basaglia, *L'utopia della realtà*, Einaudi, Torino 2005

[14] Per un approfondimento si veda Peter Carravetta e Paolo Spedicato (a cura di), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano 1984.

[15] Grania, una sua amica di cui, come della maggior parte delle donne con cui ebbe contatto, si invaghì lo ricorda così: "Certo che era pazzo – come una civetta. Ma era anche molto più di questo – aveva una personalità ricca e complessa. La pazzia costituisce solo una sfaccettatura di

interessato, nonostante il suo ultimo ed immane tentativo di trovare un senso in ciò che aveva vissuto attraverso la realizzazione dell'*Esegesi*. Interessante è però notare come il biografo più eminente dello scrittore americano, Lawrence Sutin, abbia dichiarato di aver personalmente intervistato uno psicologo ed uno psichiatra che ebbero in cura Dick nei momenti più difficili della sua vita: essi gli avrebbero confessato che – nonostante le difficoltà comportamentali di Dick fossero indubbiamente gravi e tali da spingere lo stesso scrittore ad auto-diagnosticarsi sindromi di tipo psicotico – in realtà egli non soffrisse di alcuna *attestata* patologia mentale[16].

Uno dei traumi centrali della vita psichica dello scrittore – auto-interpretato da Dick come origine del proprio disagio mentale – è rappresentato dalla prematura morte della sorella gemella Jane. Il tormento della perdita – unito al frequente senso di colpa che si riscontra in casi simili, legato alla sensazione tipica del "sopravvissuto" – intaccò i rapporti dello scrittore con le donne[17] e *in primi*s con la madre[18], stimolando in lui una potente attrazione per i "dilemmi" dualistici (sapienza/follia, reale/falso,

---

quest'uomo incredibilmente complesso – brillante, autenticamente mistico, assolutamente umano". E ancora, ci ricorda Tessa: "Mi chiedeva di continuo 'sono svitato?' e di continuo gli rispondevo di no. Credo ancora che fosse sano di mente. I matti non chiedono 'sono svitato?', sanno di essere sani di mente". Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 183 e p. 287.

[16] Ricorda Nancy, una delle sue compagne, che "sembrava che avesse questa tremenda paura di essere pazzo, cosicché gli psichiatri gli dicevano 'lei non è pazzo'. Tutti i dottori gli dicevano sempre che era okay. Aveva bisogno di sentirselo dire – aveva un sacco di ansie. Ma non era pazzo. Per quanto a volte avesse delle idee folli, sapeva sempre cosa gli stava intorno. Non era mai fuori contatto con la realtà". Dall'intervista di Lawrence Sutin a Nancy Hackett, febbraio 1986. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 214.

[17] Da studi sui gemelli sopravvissuti, si evince la frequenza con la quale il senso di incompletezze del sopravvissuto rende i rapporti, specie con l'altro sesso, molto più problematici. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 34.

[18] Il difficile rapporto tra Dick e la madre Dorothy, nel suo tragico dualismo tra una quasi patologica intimità e dipendenza e il profondo rancore per gli errori commessi e le carenze affettive, si reiterava nei rapporti amorosi che Dick ha ossessivamente ricercato con le donne. Dick, molto simile alla madre nel loro costruire sistemi di pensiero astratti e nel loro essere voraci lettori con aspirazioni di scrittore, accusò la madre di aver causato la morte di Jane e di avergli negato approvazione, calore ed affetto materno. La accusò, inoltre, di aver tentato di avvelenarlo nel tentativo di portare a compimento il processo di distruzione dei suoi figli. Alla morte della madre, Dick dichiarò di essersi finalmente liberato dai tormenti psicotici e dalle fobie: iniziava per la prima volta a godersi per davvero la vita. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 33 e 335.

umano/androide: una dimensione di indagine che verrà spinta sino alla duplice cosmologia descritta in *VALIS*).

In questa fase della sua biografia, in preda ad incontrollabili fobie e insicurezze, Dick si muove costantemente alla ricerca di un amore simbiotico, originariamente negatogli dalla figura materna[19]. Tale problematica relazione con il femminino[20], rappresentato anche dalla defunta sorella Jane, si fonde con l'ossessione, tipica dei gemelli, non solo per i dualismi ma anche per gli elementi *complementari* e *conflittuali in genere*: ciò che George Engel ha definito "twinning"[21], vale a dire una sorta di *pulsione di essere in due* eppure *unici rispetto a tutti gli altri*, una dimensione che sarà potentemente trasfigurata in forma narrativa in opere come *Dr Bloodmoney, or We Got Along After the Bomb* (1965), *Flow My Tears, the Policeman Said* (1974), *A Scanner Darkly* (1977), *VALIS* (1981) e *The Divine Invasion* (1981). Emblematico è a questo proposito anche il rapporto tra Edie, la bambina di *Dr Bloodmoney, or We Got Along After the Bomb* che tiene in sé (in senso non solo metaforico ma *letterale*, in quanto dotata di un ventre fecondo in cui dimora il proprio doppio) il fratellino gemello Bill, sorta di creatura sospesa tra la vita e la morte che solo lei è in grado di udire e quello incestuoso tra Felix Buckman e la sorella bisessuale[22] Alys in *Flow My Tears, the Policeman Said* [23].

---

[19] Il motivo per cui le madri che subiscono la morte di un gemello sono invase da un dolore più prolungato ed anormale rispetto a quelle che sopportano la morte di un figlio unico è da ricercare – ci suggerisce la ricercatrice Elizabeth Bryan – nelle difficoltà cognitive ed emotive di piangere un lutto e di celebrare una nascita allo stesso tempo. Ciò spiegherebbe il loro essere iperprotettive, a volte maniacali nella cura del gemello sopravvissuto, pur serbandogli spesso del risentimento, conscio o meno. Elizabeth M. Bryan, "The Death of a Newborn Twin: How Can Support for Parents Be Improved", in *Acta Genet Med Gemellol* 35, 1986, pp. 115-118.

[20] Rivela Anne Dick che a causa del suo sentirsi incompleto viveva come in un mito o leggenda tedesca, in cui una persona deve cercare l'altra sua metà, attribuendo a tale condizione i suoi problemi con il cibo. Anne Dick, *Search for Philip K. Dick*, Edwin Mullen Press, Lewston (N.Y.), 1996. Cap. 11.

[21] George Engel, "Death and Reunion: The Loss of a Twin", *Dartmouth Alumni Magazine*, giugno 1981.

[22] Non a caso Dick era convinto dell'omosessualità della sorella morta.

[23] Ibridazione archetipica della sorella-sposa e di un'erotomane da fumetto sadomaso, Alys incarna alla perfezione la *femme fatale*, la *belle dame sans merci* dal carattere duro, freddo e distaccato che si è fatta asportare tutti i centri umani. Non solo Anima Incestuosa, ma anche ribelle contestatrice delle regole e tossicomane, la cui droga assunta crea due corridoi spaziali simultanei, l'uno reale e l'altro irreale. Renato Oliva, Postfazione a *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, Fanucci, Roma, 2007, p. 299-300.

Incarnazione della "Dark-Haired Girl" onnipresente nei romanzi dickiani, Jane vive nell'immaginazione del fratello e costituisce la fonte primaria nell'ideazione delle ambigue eroine che compaiono nella maggior parte dei suoi romanzi. Da amica immaginaria del piccolo Dick, la sua voce diventa così progressivamente più netta[24], quasi assordante, sino ad assorbire una parte notevole delle energie psichiche del fratello e a rafforzare quel fascino ambiguo per il dualismo che caratterizza i vissuti schizoidi.

L'infanzia dello scrittore contiene dunque i tratti embrionali della personalità complessa che ne tormenterà la fase adulta: soprattutto fobie alimentari (difficoltà nell'ingoiare), talora interpretate come esito di abusi fisici e molestie sessuali[25], e intensi bisogni di protezione che lo obbligavano a ricercare spazi in cui rinchiudersi non solo metaforicamente (spesso si stipava all'interno di contenitori di cartone: un comportamento che pare prefigurare gli intensi attacchi di agorafobia che lo accompagneranno durante la sua carriera scolastica compromessa nonostante l'attestata intelligenza sopra la media che lo differenziava – ed anche isolava – dai suoi coetanei[26]).

---

[24] Durante la fase finale della sua vita Dick sosterrà di aver sempre percepito ed interagito con una presenza costante che lui aveva mal interpretato come quella di Dio o del Diavolo, ma che in ultima analisi si era reso conto essere Jane. Non aveva fatto che parlare con la sua metà morta per tutta la vita in un lungo dialogo bizzarro svoltosi a circuito chiuso in cui non gli fu mai chiaro chi dei due fosse la marionetta e chi il ventriloquo, chi in vita e chi il morto. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 290.

[25] Lo psicologo Barry Spatz che lo ebbe in cura tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta interpretò queste gravi difficoltà dell'ingoiare, unite ai rapporti conflittuali con la famiglia, all'abuso di droghe, ai molteplici tentativi di suicidio, alla scarsa autostima con sensi di colpa annessi, allo stile di vita caotico, ad una diffidenza alternata ad attaccamento verso il sesso opposto come sintomi di abusi sessuali. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 46

[26] Secondo il rapporto relativo ad un test mentale sottoposto ad un Dick di appena quattro anni, la sua capacità mnemonica, linguistica e relativa alla coordinazione manuale è senza dubbio superiore alla media. Vengono citate ed elogiate abilità quali: la prontezza nelle reazioni, la spirito di iniziativa, la capacità di realizzazione e l'alto grado di versatilità. Rapporto di un test di intelligenza, giugno 1933, PKD Estate Archives. Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 41.

Le difficoltà in ambito scolastico, le ansie, le ossessioni[27] e le introversioni, spinsero Dick alla ricorrente ricerca di una terapia che si rivelò essere una delle cause del senso talora drammatico della differenza che percepiva tra sé e gli altri. E già dopo alcune delle sedute che si sarebbero protratte in una serie quasi ininterrotta fino alla sua morte, il giovanissimo Dick diede prova di maneggiare con notevole padronanza tecnica il lessico psichiatrico (raggiunse una ragguardevole familiarità con i test psicometrici[28] cui veniva regolarmente sottoposto al punto da essere in grado di eluderne le trappole: il suo primo psichiatra, di fronte alla variazione continua di sintomi scelti accuratamente da Dick al fine di determinare diagnosi diverse[29], rimase assai disorientato).

Durante gli anni della scuola superiore, il peggioramento in termini di attacchi di panico e di agorafobia, di incapacità di nutrirsi ed inghiottire in pubblico oltre al succedersi di invalidanti sindromi vertiginose, portarono Dick presso lo studio di un analista junghiano nei confronti del quale – in quanto rappresentante di una terapia ritenuta omologante – Dick cominciò a nutrire un forte risentimento: a quell'epoca aveva probabilmente già iniziato un percorso di messa in discussione del sistema di valori determinante al fine della strutturazione di quel dualismo realtà/finzione che diventerà un caposaldo della sua produzione letteraria. Convinto che tutti i valori che dogmaticamente si ritengono assoluti provenissero dalla Bibbia e dunque

---

[27] Una delle tante ossessioni di cui soffriva era la paura di essere omosessuale. Con una madre castratrice (termine appreso durante le sue innumerevoli sedute psichiatriche), una figura paterna del tutto assente ed un gusto spiccato per l'ambito artistico e letterario, si sentiva possedere tutti i presupposti per diventare omosessuale. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 18.

[28] Al momento della dichiarazione della guerra, questi test furono applicati ai soldati di leva rivelando una quantità esorbitante di disturbi neuropsichiatrici invalidanti. Il panico dilagò e si decise di investire ingenti quantità di denaro nel settore della salute mentale favorendo così lo sviluppo della psicoanalisi. Il vero obiettivo di psichiatri e psicologi americani, meno rigorosi di quelli europei per quanto concerne la differenziazione delle discipline, non era tanto quello di mirare alla conoscenza ed all'accettazione del sé quanto l'adattare il freudismo al fine di rendere responsabili e sani i soggetti squilibrati. Il funzionare normalmente secondo le norme sociale – o perlomeno l'assumere l'aria di funzionare normalmente – divenne garanzia di un corretto equilibrio mentale e fine ultimo degli sforzi psichiatri ed investimenti finanziari. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 16.

[29] Tra le diagnosi di "normalmente normale", "normalmente anormale", "anormalmente anormale" ed "anormalmente normale", l'ultima era per lui il vero trionfo. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p.17.

empiricamente non verificabili, si sentì controbattere dall'analista che una tale messa in discussione della veridicità di ciò che è giusto e di ciò che è sbagliato fosse un sintomo che dimostrava chiaramente la sua nevrosi[30].

La diagnosi finale non fu tuttavia di "schizofrenia"[31] – termine che in realtà iniziò lui stesso ad utilizzare per descrivere le proprie condizioni mentali[32] – ma di semplice "agorafobia". Non fu dunque grazie alla psichiatria che lo scrittore cominciò a gestire il proprio malessere. La strada che scelse di percorrere fu un'altra: non la guarigione *dalla* diversità, ma la critica dell'*uniformità*. E iniziò dunque a scrivere[33], terminando il suo primo romanzo, *Return to Lilliput*, liberamente ispirato ai *Gulliver's Travels* di J. Swift, all'età di quattordici anni.

3. BIOGRAFIA E FORMAZIONE: L'AUTARCHIA CULTURALE DI DICK

Lettore instancabile, mente creativa, personalità complessa, Dick si forma intellettualmente da autodidatta studiando i classici e la *science fiction*. La sua avversione per qualsiasi forma di controllo, soffocamento o proibizionismo, lo portò a maturare un'ostilità progressiva per le istituzioni scolastiche, cui imputava lo scatenamento degli attacchi di panico[34], descritti come terrore dello sprofondamento

---

[30] D. Scott Apel (edit.), *Philip K. Dick: The Dream Connection*, the Permanent Press, San Jose (CA), 1987, p. 63.

[31] Sembra, tuttavia, che in seguito al tentato suicidio e ad un ricovero nel reparto psichiatrico nel maggio del 1971, benché molti dei medici che lo ebbero in cura durante il ricovero lo avessero trovato privo di manie e dipendenze da droghe e dotato di un'intelligenza acuta, altri psichiatri che lo scrittore consultò dopo tale evento gli diagnosticarono reazioni di tipo schizofrenico, paranoia e simulazione di malattia.

[32] Durante la crisi del 1964, in cui, in seguito ad un incidente automobilistico, vide la sua salute mentale peggiorare drasticamente con violenti scatti d'ira alternati a crisi di umore tetro e con un ritorno delle sue difficoltà infantili legate alla deglutizione, Dick si definiva "un paranoide schizofrenico grave, che riteneva che tutti complottassero contro di lui, e quindi uno per cui chiunque poteva diventare un nemico, in qualsiasi momento". Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 185.

[33] Nell'agosto del 1943 fece il suo debutto "The Truth", giornale interamente prodotto da Dick il cui scopo, prefigurato dal titolo, era quello di rendere pubblica la verità ed il cui motto era "Un Giornale Democratico, dai Principi Democratici". Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p.60.

[34] Interessante ricordare un suo forte attacco di panico subito questa volta non all'interno di edifici scolastici, ma al cinema durante una sequenza del cinegiornale che mostrava il massacro delle truppe americane da parte dei lanciafiamme giapponesi su un'isola del pacifico. Ricorda

della coscienza individuale inghiottita da "altre" identità del mondo e retrocessa ad una condizione di non-esistenza[35]: un complesso di eventi che lo costrinse, nel febbraio del 1947, a completare gli studi autonomamente, al di fuori delle istituzioni educative[36]. Nello specifico, l'apparato scolastico viene giudicato responsabile della dilagante schizofrenia delle giovani generazioni nella misura in cui genera una insanabile scissione determinata dall'apprendimento di competenze incongrue rispetto alle condizioni del sistema sociale[37]. In quanto espressione del legame con una potente tradizione "valoriale", la scuola non possiede infatti soltanto il compito di istruire e formare, ma anche quello di plasmare le personalità seguendo modalità rigidamente preordinate. Da oppositore e vittima ad un tempo di un sistema di potere che ingabbia la libera espressione di sé dietro il volto apparente del corretto funzionamento sociale e la cui ricaduta si estende naturalmente non solo ai sistemi educativi ideologizzanti, ma anche, come abbiamo già ricordato, alle terapie psichiatriche ritenute omologanti o ai dispositivi di potere generali che producono livellamento delle coscienze, espulsione e rimozione di elementi eccentrici e forze centrifughe promuovendo un processo di cristallizzazione dell'ethos collettivo che sfocia nella definizione del deviante come "malato"[38] (in una dimensione in cui l'apatia esistenziale prende il posto di tutte quelle

---

Dick il malessere che lo attanagliò quasi soffocandolo, causato non tanto dalla visione delle scene delle carneficine quanto dall'entusiasmo che gli spettatori mostravano nell'osservare scene così violente. L'indifferenza, la mancanza empatica, la perversione degli esseri umani lo travolsero psicologicamente, mostrandogli ancora una volta il divario sempre in crescita che lo separava dall'umanità. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 18.

[35] Schede, *PKD Estate Archives*. In Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 68-69

[36] Si tratta di una repulsione analoga a quella descritta da Jack Bohlen – non a caso un "ex schizofrenico" – in *Martian Time-Slip* (1964), un testo in cui la scuola pubblica viene direttamente ritenuta responsabile dei processi di frantumazione della psiche. Cfr. *Noi Marziani* (1964), tr. di Carlo Pagetti, Fanucci, Roma, 1998, pp. 112 -113.

[37] PKD, lettera a Isa Dick, 26 dicembre 1981. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, pp. 67 – 68.

[38] Si tratta di temi ampiamente dibattuti nella teoria critica e sociale dell'epoca. Al di là del già citato Laing, ci limitiamo a rimandare ad un altro classico dell'antipsichiatria, Thomas Szasz, *Il mito della malattia mentale: fondamenti per una teoria del comportamento individuale*, Il Saggiatore, Milano 1966 e 1974, poi ripubblicato da Spirali, Milano 2003. Più in generale, sui nessi tra la genesi dei concetti di "follia" e "devianza" in relazione a specifiche condizioni storico-sociali è ancora imprescindibile il rimando alle opere di M. Foucault, *Storia*

nevrosi, rabbie, disadattamenti, patologie, fobie e quant'altro, necessari campanelli d'allarme di un meccanismo di difesa di una coscienza che in un mondo globale si sforza di mantenere la propria unicità), Dick – abbandonata anche l'università e ribadita la sua sfiducia nella psichiatria – si ritaglia nella scrittura uno spazio ormai *definitivo* di assoluta libertà in cui poter immaginare domande senza risposte, conferire significato ad eventi che ne sono privi ed arrogarsi il diritto di creare e disfare a suo piacimento gli infiniti multiversi.

È così che il giovane scrittore "strano" – o paranoico, schizofrenico, drogato – si risvegliò in pieno accordo con lo *Zeitgeist* dell'America degli anni Sessanta: in un momento storico in cui collocarsi ai margini sociali significava situarsi paradossalmente al centro del sistema, in cui chi contestasse le istituzioni universitarie veniva elogiato come un "drop out" o in cui chi praticasse generi "minori"– come di fatto la fantascienza[39] – poteva essere considerato una sorta di bizzarro ma efficace oppositore delle rigide regole dell'*establishment* letterario, Dick non tarda ad imporsi sulla scena culturale e letteraria americana (non senza peraltro esasperare taluni aspetti del suo carattere e della sua biografia e trasformando spesso le sue ossessioni in "marchi" professionali utili alle aspettative del mercato e al consolidamento della sua nascente fama).

Disseminati da trasposizioni di eventi realmente accadutigli, i primi tentativi narrativi si definiscono a partire dalla domanda chiave della *science fiction*[40]: "*e se…*?". Vale a dire: *e se* le allucinazioni fossero espressione di una esperienza conoscitiva estrema, per mezzo della quale la realtà appare nella sua originaria ed irrisolvibile enigmaticità? E se i pazienti dichiarati deliranti dai loro psichiatri percepissero in realtà elementi inediti nell'orizzonte di senso della quotidianità? E se il presidente Schreber, innalzato a modello di paranoia, avesse avuto ragione nella sua descrizione della realtà e fosse stato dichiarato "paranoico" e perseguitato da un Freud per una volta oscurantista proprio in ragione della potenza ermeneutica del suo delirio teologico-erotico? E se il mondo nella

---

della follia nell'età classica, BUR, Rizzoli 1998 e *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Einaudi, Torino 1998.

[39] La storia del passaggio a un'improvvisa rispettabilità letteraria è una parabola rivelatrice delle violente censure culturali che, in America, determinano il tipo e il grado di attenzione da rivolgere ad un autore ed alle sue opere.

[40] Eppure Dick è riuscito a trattare i principali temi della fantascienza americana pur non rimanendone prigioniero, ma adattandoli alla propria singolarissima concezione della realtà e della società americana, una visione che a tratti appare tragica e pessimista.

sua totalità apparente non fosse altro che un *trompe-l'oeil* abilmente disposto per ingannare e celare la verità – fosse anche quella circa la sgretolamento di una trama di significati intersoggettivamente stabili?

Da questi dubbi vedranno la luce romanzi[41] come *Eye in the Sky* (1957), *MartianTima-Slip* (1964), *Time Out of Joint* (1959) e *Clans of the Alphane Moon* (1964), opere che inquadrano mondi allucinati e in cui il deragliamento della psiche migra da mente a mente consumando la vittima prima di lasciarla morire[42]. Si tratta di

---

[41] Dick completava i suoi lavori ad una velocità straordinaria come se le parole gli uscissero non dal cervello ma dalle mani che battevano a macchina in modo frenetico al fine di dare forma a quell'opera che Dick vedeva già intera prima di comporla grazie al suo singolare metodo intuitivo, attingendo liberamente negli eventi della vita reale. Grazie anche alle anfetamine, di cui abusava frequentemente, riusciva a terminare un romanzo in sole poche settimane, arrivando a pubblicarne dieci in due anni. Prima era la volta della creazione dei personaggi: dopo la complessità di quelli maschili – tra cui ricordiamo Tagomi e Felix Buckman – passava alla realizzazione delle contraddittorie e complicate eroine, così piene di sfaccettature da essere comparabili a figure femminili reali. Poi si palesava la trama, che veniva per ultima. Philip K. Dick, lettera a Ray Browne, 21 marzo 1969. Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 220. Si tratta di romanzi dalla c.d. "struttura corale" in cui la trama si sviluppa attraverso i differenti punti di vista di parecchi personaggi – modalità di costruzione dell'opera che deve molto alla tradizione modernista, da Joyce a Dos Passos – dotati di una ricchezza ed articolazione psicologica tali da far insorgere un approccio empatico verso di loro da parte dello scrittore. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, pp. 242-243.

[42] Come noto, i successi letterari di Dick appartengono tutti al genere della fantascienza, benché lo scrittore avesse sempre nutrito il desiderio di trovare degni riconoscimenti nel campo *mainstream*. Benché non incentrato sul tema della schizofrenia, merita di essere ricordato il suo forse più riuscito tentativo di scrittura normativa: *Confessions of a Crap Artist* (1975), i cui rimandi autobiografici sono chiarissimi. Arguto ritratto della psiche maschile in guerra con i suoi demoni, il romanzo presenta tanti possibili alter ego dello scrittore: da Isidore, fratello di Fay Hume (donna aggressiva, castratrice, opportunista e calcolatrice costruita sul modello della moglie Anne) con gusti per riviste quali *Thrilling Wonder Stories* che lo rendeva parodia di se stesso da adolescente, all'intellettuale passivo Anteil, ritratto del Dick adulto, il quale benché maturo, si mostra psicologicamente debole e cade sotto il controllo di Fay. Ma Dick può essere riconosciuto anche nel marito di Fay, Charles, il quale – come accadeva allo scrittore – viene, nel capitolo terzo, mandato a comprare i tampax dalla moglie, con richiesta esplicitata pubblicamente al fine di rendere più insopportabile la sua sottomissione. Se nella vita reale Dick si sottoponeva allo strazio dell'acquisto dei tampax – in quanto evento-simbolo della sua castrazione – senza ribellarsi, nel romanzo Charles trova il coraggio di aggredire fisicamente la moglie riscattando in questo modo, seppur nella *fiction*, la dignità maschile dello scrittore. Philip K. Dick, *Confessioni di un artista di merda*, tr, di Maurizio Nati, Fanucci, Roma, 1966, p. 137.

romanzi che si configurano intenzionalmente come *antidoto* alla strapotenza alienata del mondo: dobbiamo svegliarci, ci dice Dick, da questa condizione simile a quella vissuta dai personaggi di *Eye in the Sky*, e attraverso il sogno andare oltre e vedere il mondo spurio, la salvezza [43].

La schizofrenia, interpretata come particolare stato mentale della coscienza più che come vera malattia, diviene dunque da subito la tematica *predominante* della produzione letteraria di Dick. I suoi personaggi più riusciti – Reagle Gumm, Jack Bohlen, Chuck Rittersdorf – hanno con la schizofrenia un rapporto assai articolato: la società attorno a loro, le mogli-psichiatre e le istituzioni in toto li hanno classificati come "malati di mente", in quanto disadattati e sprezzanti nei confronti dei doveri sociali. Benché certi della loro marginalità, nutrono tuttavia *dubbi* circa la validità della diagnosi: se non fossero loro gli "psicopatici"? Se le ideazioni deliranti svelassero elementi ignoti del reale? Se la concretezza in cui è immerso il "realistico" Gumm fosse, ad esempio, una finzione costruita per sfruttare le sue doti di preveggenza? Se il pericolo provenisse dalla moglie di Chuck, Mary[44], brillante psichiatra, stereotipo della *femme* ambiziosa e castratrice mentre lui risultasse del tutto privo di sintomi di disturbi mentali? Nell'universo dickiano si assiste spesso, come vedremo, ad un vero e proprio

---

[43] Philip K. Dick, *Esegesi* 011 (1979-80). Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 129.

[44] Mary rappresenta una delle tante trasposizioni narrative della moglie Anne con la quale Dick ebbe una relazione conflittuale e patologica. Dick convinse il dottor Flibe, arbitro delle loro dispute, della veridicità delle sue interpretazioni – tra cui quella secondo la quale Anne avrebbe tentato di ucciderlo, dissimulando una pericolosa natura sostanzialmente aggressiva – a dispetto di quelle di Anne – secondo le quali, il marito mostrava un netto rifiuto per le responsabilità, celato dietro un atteggiamento immaturo e testardo unito a complessi di Edipo, senso di inferiorità e colpevolezza e mancanza assoluta di senso di realtà. Dick era convinto della crudeltà, freddezza e completa mancanza di empatia della moglie la quale sembrava, ai suoi occhi, godere di ogni suo fallimento. Il medico si lasciò convincere dall'abilità di Dick di far creder agli altri ciò che lui desiderava e spedì Anne all'ospedale psichiatrico per accertamenti. Dick si pentì presto dei suoi atti e tornò dallo psichiatra confessando le sue tendenze schizoidi, ma il medico, forse per coerenza professionale, non cambiò idea sui fatti. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, pp. 105-107. Tra le altre figure femminile costruite sul modello di Anne si ricordino Fay Hume in *Confessions of a Crap Artist*, Emily Hnatt in *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* e Kathy Sweetscent in *Now Wait for Last Year*.

rovesciamento allegorico in cui si inscena trionfalmente e sistematicamente il riscatto degli emarginati: il delirio *svela* e *corregge* la realtà stessa[45].

Più in generale, l'assetto sociale tratteggiato nei romanzi di Dick appare internamente nevrotizzante nella misura in cui esprime continui slittamenti dei punti di riferimento, eliminazione dei codici simbolici di base e disorientamento circa i parametri costanti che definiscono il rapporto tra individuo e ambiente. Il gioco narrativo, spesso beffardo, tende a mostrare non solo la problematicità nella definizione del concetto di realtà, ma anche l'*aperta insensatezza* del tradizionale concetto di normalità in una società essenzialmente alienata e brutale, in cui culto del potere, forme strutturali di sfruttamento di classe e perverso rapporto tra dominio e servitù si fanno pervasivi. In questo senso – e, come vedremo, secondo temi cari alle correnti antipsichiatriche dell'epoca – *normale* (o "normalizzato") è chi si arrende ai processi di standardizzazione sociale; *psicotico* è chi invece lotta nel recupero di una autentica – per quanta straniante e lacerata – estrema forma di *identità*[46].

4. L'IMMAGINARIO DELLA DEFORMAZIONE PSICOTICA: I ROMANZI COME STORIE CLINICHE

Come noto, Dick si considerava un'autorità in materia di psicosi. Di ciò testimonia, tra gli altri, l'approfondito quadro clinico presentato nel suo romanzo del 1964, *Clans of the Alphane Moon*. In una luna alfana, utilizzata in origine come centro di accoglienza per coloni terrestri affetti da gravi turbe psichiche, i degenti, abbandonati a se stessi, fondano una società di clan[47], simile al sistema delle caste indiane, dimostrando,

---

[45] Come suggerisce Gabriele Frasca, si tratta di personaggi mobili nel tempo e nello spazio che però non sconfinano nel caso clinico, ma grazie proprio al guasto psichico che li colpisce riescono a balzare nella storia e ad estraniarsi dal resto del mondo. Gabriele frasca, "Non vale far paura", in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p. 80-81.

[46] Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, pp. 60-61.

[47] Composti da: i Mani, aggressivi e combattivi, brutali amanti della violenza, sadici barbari volenterosi di imporre la propria autorità; i Para, paranoici specializzati in strategie politiche che vivono elaborando strategie difensive e sistemi di protezione da pericolo reali o ancor più frequentemente immaginari; i Dep, timorosi e titubanti, rassegnati e privi di capacità decisionali; gli Os-Com, gli ossessivi compulsivi con sindromi maniaco-ossessive; gli Schizo, mistici erranti persi nelle nebulose dimensioni di realtà archetipiche e gli Eb, ebefrenici vegetativi che marciscono nel sudiciume dei loro nauseabondi rifugi.

svincolati dall'oppressione terrestre, la capacità di far funzionare la società meglio dei cosiddetti "sani" e tenere in equilibrio un modello di stato democratico e relativamente tollerante attraverso una combinazione di capacità e manie, un intricato sistema di relazioni sociali che non si traduce nell'utopia di una guarigione completa.

In questo romanzo, centrato sulle diverse forme che la malattia mentale può assumere, Dick si propone di trattare i campi psicotici dal punto di vista della loro funzionalità in termini di sopravvivenza, mostrando come anche chi sia ufficialmente considerato "sano" si rivela in realtà potenzialmente inquadrabile all'interno di categorie cliniche pre-costituite. I malati di mente, nell'universo dickiano, sono spesso promotori di cambiamenti vitali e appaiono realmente in grado di destabilizzare gli incubi della società tardo-capitalista. Non soltanto Dick prevede infatti che la malattia ed il disagio mentale rimarranno inalterati nelle società del futuro, ma presagisce un rafforzamento della funzione di "contenimento" sociale della psichiatria. Colpito dal movimento dell'"anti-psichiatria" di Laing (*L'Io diviso* è del 1959), Dick attacca infatti da subito e duramente la psichiatria ufficiale, offrendone un ritratto acuto e parodistico – come nel caso del "dottor Sorriso", psichiatra omeostatico in forma di valigetta trasportata ovunque da Barney Mayerson in *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1964)[48].

La normalità, come sosteneva lo stesso Laing, non è qui altro che il *lungo prodotto storico-sociale di una follia più pervasiva*, in quanto risultato della repressione addizionale proveniente delle istituzioni normative e della violenza secolare delle strutture di potere. I due mondi – quello terrestre, in preda ad un crollo psichico collettivo che si traduce nella presenza inquietante di uno stato di polizia e nella capillare diffusione di operazioni di spionaggio e pedinamento e quello alfano, un universo a tratti ridicolo in cui contagiosa non è solo la malattia mentale ma anche la

[48] Paradossale è altresì il fatto che Mayerson non si avvale del servizio dello psichiatra artificiale per guarire da una patologia, ma al contrario per procurarsene una che lo renda esente dall'arruolamento forzato nelle colonie di Marte. Anche in *Martian Tima-Slip* la psichiatria subisce un trattamento alquanto ironico laddove lo psichiatra viene presentato non solo come il medico che cura il paziente, ma come colui che gli si sostituisce per periodi più o meno lunghi nelle situazioni sociali o lavorative, mentre in *The Simulacra* (1964), la legge Mcphearson, sotto pressione del monopolio farmaceutico AG Chemie, mette fuori legge gli psicoanalisti al fine di non far subire la concorrenza della psicoterapia alle vendite degli psicofarmaci da esso prodotti, riflettendo in questo modo un dibattito ancora vigente – e strumentalizzato dalle case farmaceutiche – che vede la concezione organicista opporsi a quella psichica.

speranza che anima l'esistenza dei folli – si rispecchiano in un conflitto che vede gli psicotici sopravvivere grazie a processi di autocoscienza e alla capacità oltrepassare le divergenze in nome del bene comune. Dick, identificabile con la figura di Chuck – maschio debole, vendicativo, sospettoso eppure desideroso di sottomettersi agli altri – dimostra che la carità e la speranza possono convivere con il disadattamento e la patologia mentale, con la disperazione e l'emarginazione in un racconto della follia propria ed altrui che si vuole speranza anch'esso di un percorso di guarigione.

Lo spettro schizofrenico è dominante anche in *Martian Time-Slip*, in cui viene associato all'autismo in quanto entrambi disturbi della percezione del tempo. Sostiene il Dr. Milton Glaub:

> There is a new theory about autism (…) from Berghölzlei, in Switzerland. (…) It assumes a derangement in the sense of time in the autistic individual, so that the environment around him is so accelerated that he cannot cope with it, in fact, he is unable to perceive it properly, precisely as we would be if we faced a speeded-up television program, so that objects whizzed by so fast as to be invisible, and sound was a gobbledegook. (…) Now, this new theory would place the autistic child in a closed chamber, where he faced a screen on which filmed sequences were projected slow down. (…) Both sound and video slowed, at last so slow that you and I would not be able to perceive motion or comprehend the sounds as human speech[49].

La percezione che lo schizofrenico ha degli eventi che gli accadono attorno è dissimile da quella comune per una questione essenzialmente *temporale*: schiacciato nel presente, imprigionato nel tempo "sfigurato" che torna immutato su se stesso, egli possiede già tutto, ha già esperito l'interezza dell'avvenimento, per dirla con le parole di Emmanuel Carrère: "Tutta la bobina del film che noi vediamo scorrere immagine dopo immagine gli è caduta addosso"[50]. Al posto del principio di causalità – che nello schizofrenico viene meno in quanto si sgretolano le coordinate spazio-temporali – si trova quel principio di connessione a-causale che Wolfgang Pauli definisce

[49] Philip K. Dick, *Martian Time-Slip*, Ballantine, New York, 1986, p. 41.

[50] Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 94.

"sincronicità"[51] e per mezzo del quale Jung ha tentato di spiegare il senso delle coincidenze. Similmente a chi assume l'LSD[52], lo schizofrenico, incapace di esperire il reale se non nella percezione soggettiva della malattia, viene immesso in una sorta di eterno presente in cui sperimenta la realtà come blocco unitario. Travolto in un istante dall'intero film della sua vita – come Manfred, – incapace di vivere nel mondo che lo circonda in quanto troppo accelerato – lo schizofrenico non riesce ad avere accesso alla dimensione del futuro[53]: vive un perenne *hic et nunc* che sembra risucchiare ogni possibile forma di libertà.

Come si comunica dunque con uno schizofrenico? I *bleekmen*[54], indigeni marziani discendenti di uomini allo stato preistorico, ci riescono proprio nella misura in cui vivono un ritmo *più lento* (nel romanzo la soluzione viene affidata non a caso ad un "ex-schizofrenico", Jack Bohlen). La dimensione della schizofrenia assume in questo senso anche un profilo eminentemente *sociale*: su Marte, sorta di Eden beffardamente kafkiano, gli schizoidi – individui dotati della più alta concentrazione degli elementi umani, tra cui quelli della "creazione" e della "riflessione" – si trovano in una posizione di emarginazione e ripudio, confinati in un istituto collocato non a caso presso una colonia israeliana. Come inconsapevoli *living dead* della *Waste Land* di Eliot, i reietti vivono nel "vuoto", nell'"aridità", nella "sterilità" del paesaggio e delle emozioni, in un processo di agonia spirituale che si risolve nell'annientamento di ogni forma di comunicazione verbale e in un viaggio all'inferno. I due principali personaggi che mostrano i segni della schizofrenia e la rappresentano in pieno sono dunque Manfred e Jack Bohlen il quale, dopo aver sofferto della terribile malattia quando era nella Terra,

---

[51] Nel suo saggio *Naturerklärung und Psyche*, Rascher Verlag, Zurich, 1952, il famoso fisico ha avanzato l'ipotesi che la c.d. realtà sia costituita da livelli organizzativi diversi regolati da principi connettivi non necessariamente di natura causale.

[52] Il rapporto tra schizofrenia e abuso di droghe verrà trattato nel prossimo capitolo.

[53] O perlomeno, ci riesce nella misura in cui il futuro si attesta come una dimensione condensata e contratta del presente delirante. Nel caso di Manfred, si tratta di un futuro tetro, in rovina, uno spettacolo di disfacimento e corruzione attraversato da una pesante ventata di putrefazione: questa l'immagine del futuro dei quartieri-dormitorio denominati AM-WEB, *Allen Menschen werden Brüder*, progettati dal capitalista-sindacalista Arnie Kott che tenta di sfruttare le doti di preveggenza di Manfred.

[54] Evidenti sono le analogie con i *blackmen* o i pellerossa, conferendo così associazioni di tipo razziale. Gli abitanti di Marte, costretti in uno stato di subalternità opprimente dai terrestri, usano gli aborigeni marziani in una parodia della colonie americane delle origini, della frontiera del West, del Capitalismo raggiante esportato nel mondo, in un triste spaccato del Sogno americano trasformato in incubo metafisico.

inizia a sperimentarne di nuovo i sintomi[55], fuggendo in questo modo da una realtà insopportabile per ripiegarsi su se stesso e sentirsi, anche lui, prigioniero in un paese ostile[56].

Come per i personaggi di *Eye in the Sky*, Jack viene inghiottito[57] dalla visione del mondo autistica di Manfred, una dimensione in cui lo spazio si frantuma, il tempo si congela ed il futuro si annienta. L'esito è una realtà insopportabile, un terreno di morte dominato dalle forze oscure dell'entropia[58]. Esiste angoscia peggiore – sembra domandarsi Dick – di quella sperimentabile nella sensazione di essere imprigionato nell'incubo di qualcun altro, e lì morire di quella morte eterna che lo schizofrenico rivive costantemente nel suo "mondo-tomba"[59]? Nello sgretolamento schizofrenico, notte scura senza fine, abisso, in cui le oscure forze primordiali si estrinsecano, la realtà si fa

---

[55] Particolarmente significativa è la scena in cui al posto delle sembianze umane del Dottor Glaub, vede uno sconcertante apparato meccanico fatto di fili ed interruttori.

[56] Studi accademici mostrano una maggiore incidenza della malattia tra gli immigrati piuttosto che tra la popolazione residente, anche a causa delle profonde carenze comunicative sul piano prettamente linguistico. Il romanzo di Dick si presta anche ad una lettura ed analisi di questo tipo. Situazione analoga viene imposta ai coloni di *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, i quali si ritrovano esiliati in un paese ostile e privi di prospettive di ritorno, e lì, in un luogo simile ad un manicomio, si ripiegano passivamente sul proprio mondo interiore aggravando una patologia mentale a causa della quale sono stato allontanati dalla Terra perché indesiderati dalla società dei "normali". B. Malzemberger and E.S. Lee, *Migration and Mental Disease*, Social Science Research Council, New York, 1956. C.F. Muscatello, *La sindrome schizofrenica, aspetti clinici e antrofenomenologici*, Esculapio, Bologna, 1979. O. Odegaard, *Emigration and Insanity*, Acta Psychiat. Neurol, 4, Sull. 4, 1932. Bruno Vaccari, "Philip K. Dick: l'allucinazione come mezzo conoscitivo" in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p. 48-49.

[57] Interessante è la paura della "contaminazione" come fatto psicologico più che fisico dei personaggi della narrativa dickiana. Si tratta, in ultima analisi, della paura di qualcosa che si può identificare con il Diverso, l'Ignoto, il Misterioso; la paura che qualcosa di sconosciuto entri in loro e faccia loro perdere il controllo della situazione, al pari dell'infestazione dei pidocchi di Jerry Fabin. Claudio Asciuti, "Un'ebrietudine tarda. Appunti sulla psicologia di Philip K. Dick" in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p, 67 – 68.

[58] I personaggi dickiani sembrano prodotti di mondi letterari quali *The Waste Land* di T.S. Eliot o di quegli spazi indeterminati privi di via d'uscita delle opere narrative di Kafka, Borges, Peake, Beckett e Pinter. Carlo pagetti, "Quando i morti si svegliano: il mondo alla rovescia di Philip K. Dick" in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p. 180-181.

[59] Sul concetto di "mondo-tomba", come descrizione del mondo chiuso dello schizofrenico, Dick si ispirò agli scritti dello psichiatra svizzero Ludwig Binswanger. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, p. 246

contrazione della vita fino a trasformarsi in un luogo di annientamento integrale[60], una specie di teatro di non-esistenza[61]. Scrive R.D. Laing:

> If there is anything the schizoid individual is likely to believe in, it is his own destructiveness. He is unable to believe that he can fill his own emptiness without reducing what is there to nothing. He regards his own love and that of others as being as destructive as hatred. (…) He descends into a vortex of non-being in order to avoid being, but also to preserve being from himself[62].

Per Jack, la morte vera sopraggiungerà nel caldo e rassicurante mondo reale e non in un'illusione in cui il peggio sembra non abbia fine, anche se morirà convinto di essere posto in uno di quegli universi schizofrenici in cui la cessazione della vita non può essere reale o definitiva. In questo, come in altri romanzi, Dick, sulla scia di una tradizione letteraria che rivaluta l'"idiota" come centro e simbolo del mondo, riscopre nella condizione emarginata ed infelice di chi soffre di autismo una sorta di "grado zero" dell'esistenza, una zona in cui domina il più assoluto silenzio, in cui il frastuono della vita viene percepito come insensato e disarmonico, in cui la sfera emotiva si dissolve nell'impero del caos entropico, evocato dall'unica parola pronunciata da Manfred che cannibalizza tutti i linguaggi e significati: *gubble*.

5. GLI EVENTI DI FEBBRAIO E MARZO 1974

Se la rappresentazione artistica, negli anni che abbiamo appena esaminato, è riuscita ad assorbire e in qualche modo a "contenere" le ossessione dello scrittore, evitandone la deriva patologica, tuttavia il suo decorso mentale subisce un drastico peggioramento durante gli anni Settanta, a causa degli eventi da lui identificati come 2-3-74, preceduti

[60] Uno dei maggiori limiti dello psicotico, sostiene Dick, è la sua patologica incapacità di individuare una via d'uscita agevole. Alla fine di un percorso che procede invariabilmente in salita, lo psicotico si trova, congelato in un blocco inerte, di fronte ad un vicolo cieco: è la morte cinetica. Philip K. Dick, *Vita breve e felice di uno scrittore di fantascienza*, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2001, p. 52.53.

[61] Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 36.

[62] R.D. Laing, *The Divided Self*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1972, p. 93.

da un misterioso furto avvenuto il 17 novembre del 1971[63]. Dick iniziò a vivere in uno stato di crisi costante, con il terrore di essere avvelenato o ricercato dall'FBI o CIA[64] e ricreando attorno a sé l'atmosfera dei suoi testi in una perfetta sovrapposizione di biografia e narrazione. La percezione dominante, in questo periodo, riguarda il senso di scivolamento verso ciò che Dick chiama *kipple*, un neologismo utilizzato per indicare quello stato di decomposizione e caos cui tende ogni essere vivente sotto l'effetto dell'entropia, una dimensione di regressione connessa all'autodegradazione patologica: maggiore il livello di entropia del sistema, più regressive diventano le modalità comportamentali e strutture cognitive del soggetto[65]. Ancora una volta quindi, la

---

[63] A proposito del furto, ricorda Dick: "I came home, my house was in ruins, my files were blown up, my papers were gone, my stereo was gone, the windows were smashed in, the doorknobs were smashed off, the hasps were pulled off – with rubble all over the floor". Paul Williams, *Only Apparently Real: The World of Philip K. Dick*, Arbor House, New York, 1986, p. 27. Sulle ragioni di questo furto, Dick rifletterà fino alla morte. Scartata l'idea che si trattasse di un comune reato imputabile ai teppisti di quartieri, Dick fu assalito dal terrore paranoico di essere controllato e ricercato a causa di qualche suo romanzo in cui inconsapevolmente aveva esposto qualche teoria considerata pericolosa in quanto veritiera. I responsabili potevano essere fanatici religiosi membri di una setta integralista che temevano il proseguimento dell'opera eretica sul traffico di droga in cui sembrava coinvolto Gesù Cristo iniziata dall'amico vescovo Pike, o gli agenti delle CIA che, facendo esperimenti con un derivato del LSD, il *mell-o jell-o*, avessero voluto frugare tra le sue cose per timore che lo scrittore sapesse più di quanto avrebbe dovuto, alla ricerca del manoscritto *Flow My Tears, The Policeman Said*, proprio per la presenza in tale romanzo di un nuovo tipo di droga che inibiva i centri nervosi che controllano la percezione della continuità spazio temporale. Una delle possibili opzioni – presa in considerazione dallo stesso Dick – fu che il responsabile fosse se stesso, in uno sdoppiamento di personalità che ci ricorda il protagonista di *A Scanner Darkly*. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 200 – 202. La tematica della paranoia verrà approfondita successivamente nel presente lavoro.

[64] Il suo terrore per le autorità – che affonda le radici nelle sue esperienze scolastiche – lo portò a collaborare con l'FBI, cooperando in pieno con chi riteneva essere i suoi veri oppressori. In una situazione analoga a quella di Bob/Fred in *A Scanner Darkly*, anche lui si era arreso per paura: era diventato informatore di se stesso. L'FBI rispose con una lettera prestampata, firmata dal direttore generale William Sullivan in cui lo ringraziavano per il materiale fornito e lo assicuravano del fatto che quest'ultimo avrebbe ricevuto debita attenzione. William Sullivan, direttore dell'FBI; lettera a Philip K. Dick, 28 marzo 1974. Benché le forti accuse che Dick rivolse a se stesso per la sua presunta codardia, mantenne il suo atteggiamento di denuncia nei confronti degli abusi dell'amministrazione Nixon in opere quali il saggio "The Nixon Crowd" (1974) e in romanzi quali *Radio Libera Albemuth* e *VALIS*. Philip K. Dick, *Esegesi*, 041 (1979). Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 288 – 289.

[65] Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 27.

percezione di sentirsi vivo soltanto all'*interno* dei i suoi romanzi lo spinge a continuare a scrivere, a vincere persino il disgusto che provava per il suo stile secco, per il suo lessico eccessivamente sintetico e meccanico, per la sintassi povera e ripetitiva (Dick, a tratti, "vedeva" le parole raggelate crollare inerti, i frammenti di pensiero nuotare nel suo cervello come pesci in un vaso d'acqua stagnante, in una mostruosa dimensione psichica governata da cupe inquietudini e penosi ricordi[66]).

Osservava impotente con dolore e rassegnazione i suoi amici – i "freaks" che avevano riempito la sua casa per anni – morire uno dopo l'altro, per overdose o suicidio, e devastato dalla paura crescente di essere avvelenato con acidi da poteri sconosciuti o assassinato tramite la manomissione della sua automobile, era certo di finire la sua vita in un ospedale psichiatrico. Simmetricamente agli eventi del 2-3-74, egli percepiva chiaramente di essere molto lontano da un'effettiva guarigione, e di rischiare violente ricadute negli abissi della paranoia più acuta. La sua autodiagnosi, ancora una volta, fu di "dissociazione della personalità"[67], una condizione perfetta per realizzare opere quali *A Scanner Darkly* (1977) o la trilogia di *VALIS*. Condizione non tuttavia agevole per sopportare il peso della quotidianità.

Il suo complesso stato mentale lo spinge dunque, in questa fase della sua vita, a cercare rifugio in un mondo narrativo di cui si pone come indiscusso artefice: la linea divisoria che scinde la realtà finzionale da quella oggettiva tende pertanto a farsi *progressivamente più sottile*. La via d'uscita era trovare il modo di convivere con lucida familiarità con la sua malattia mentale che, rendendolo un paranoico dichiarato, lo portava a credere in cose che, nei momenti di lucidità, sapeva non poter essere vere. Quanto e se riuscisse a mantenere un tale equilibrio rimane ancor oggi un mistero. L'ipotesi più probabile è che la singolarità di Dick non risieda tanto nella sua schizofrenia, ma nella incessante oscillazione tra dimensioni generali – quella patologica e quella salutare – che intrecciandosi inscindibilmente definiscono una strana zona di confine in cui ogni giudizio o tentativo di classificazione va necessariamente sospeso: non nelle sue risposte si trova la forza di questo eccezionale scrittore postmoderno, ma nella sagacia della sua domande, nell'ampiezza e profondità

---

[66] Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 171 – 173.

[67] Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 230.

immaginativa del suo interrogare. Alle porte degli accadimenti del 1974[68], Dick – con una singolare affinità al Don Chisciotte di Cervantes[69] – si sentiva giunto alla fine, ignaro che di lì a poco avrebbe dovuto fare esperienza dell'episodio più psicotico della sua esistenza. Un evento sulle cui infinite interpretazioni si baserà la stesura delle circa ottomila pagine, composte nell'arco di otto anni, scritte a mano nel suo diario, *Exegesis*.

Il 1974 fu infatti l'anno che gli cambiò definitivamente l'esistenza e in cui le sue ossessioni psicotiche si dilatano in un delirio di più vaste proporzioni, dai tratti metafisici[70]. Tutto ha inizio con una bizzarra certezza: quello sarebbe stato l'anno della sua morte[71] secondo quanto già preventivamente programmato. Sul chi o cosa si fosse premurato di progettare un tale evento[72] nessuno fece mai chiarezza. Lui stesso confessò di aver oltrepassato il limite della psicosi, di essere preda di una psicopatia totalizzante

---

[68] Le esperienze psicotiche vissute tra il febbraio ed il marzo del 1974 – chiamate 2-3-74 – fornirono ampio materiale per la preparazione del discorso ufficiale "If You Find This World Bad, You Should See Some of the Others" pronunciato in occasione della partecipazione dello scrittore al congresso di Metz, in Francia. Espose in quell'occasione un significativo numero di possibili interpretazioni di tali inspiegabili eventi, lasciando il pubblico di sasso, in preda al caos più totale di fronte alle sue considerazioni sulla compresenza di binari temporali in cui veniamo riprogrammati ogni volta che Dio o il Diavolo, impegnati in un'infinita partita a scacchi, effettuano una mossa. Pare anche che avesse proposto di fondare una nuova religione di cui egli stesso sarebbe stato il Papa. Roger Zelazny, "Musings from Melbourne", in *PKDS Newsletter* 5, dicembre 1984.

[69] Si tratta del capitolo finale, uno dei più mesti della storia della letteratura, in cui Don Chisciotte agonizzante, guarito dalla follia e morente a causa di tale guarigione, si abbandona a discorsi tanto ragionevoli quanto commoventi: celebrativi del buon senso di Sancho Panza e violenti nei confronti dei romanzi cavallereschi. Su questo aspetto, cfr. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, pp. 230 -231. Per una trattazione più ampia sulla follia in Dick ed in Cervantes si rimanda a Kenneth Krabbenhoft, "Uses of Madness in Cervantes and Philip K. Dick", *Science Fiction Studies*, Volume 27, 2000, da p. 216 in poi.

[70] Gli eventi del 2-3-74 verranno ritrattati nel capitolo terzo dedicato per l'appunto al rapporto tra Dick e la metafisica ed al suo delirio religioso.

[71] Philip K. Dick, *Esegesi* 015 (1978). Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 279.

[72] Tra le ipotesi per lui più accreditate si ricordino quello sul fisco (si stava approssimando, infatti, la data della verifica fiscale) o sulle autorità americane o sovietiche – o entrambi – che lo controllavano ormai da anni per le sue presunte attività sovversive (di fatto, inesistenti) o per i suoi scritti i quali, come nel caso di *Flow My Tears, The Policeman Said*, avrebbero potuto essere interpretate come denunce delle prigioni stile Gulag istituite dall'America fascista. Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 279. Il tema della paranoia verrà approfondito nel presente lavoro**,** al paragrafo quarto.

che aveva reso la sua mente talmente fragile da essere controllata non più da se stesso ma da uno o più archetipi[73].

Nel febbraio dello stesso anno, sovrastato e soffocato da paure sempre più pericolose, iniziarono le visioni[74]. Cosa accadde di preciso dopo che Dick ebbe contemplato il ciondolo d'oro a forma di pesce[75] indossato da una commessa della farmacia[76] che gli si presentò a casa per consegnargli dei medicinali non è dato sapere, ma quello fu l'evento che scatenò inspiegabilmente il profluvio di visioni confuse e frammentate delle sue presunte vite passate che lo convinsero, una volta per tutte, di essere immortale. Per spiegare a se stesso questa sorta di ipnosi mistica, Dick si avvalse di un termine di ascendenza platonica, *anámnesis*, utilizzato per indicare una sorta di liberazione e di sgretolamento improvviso delle nostre limitazioni cognitive e per descrivere l'esperienza di recupero di verità eterne provenienti dal Mondo delle Idee. L'anamnesi, per Dick, significò scoprire una verità abbagliante: essendo il tempo lineare una mera illusione gli si dispiegò davanti agli occhi il tempo autentico, il I secolo d.C.[77]. In una condizione affine a quella di Tommaso torturato dalle autorità romane, Dick si convinse di vivere ai tempi dell'Impero Romano dopo la distruzione del Tempio di Gerusalemme[78]: Anzi: si convinse che l'intera scansione temporale si

---

[73] Philip K. Dick, *Esegesi*, 018 (1978). Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 279.

[74] L'evento scatenante pare sia stato l'assunzione di un forte antidolorifico, il pentotal, in seguito ad un intervento dentistico.

[75] Secondo Dick, riprendendo lo gnosticismo, il pesce d'oro ha fatto sì che lui ricordasse le sue origini celesti, la sua vera natura inscritta nella memoria filogenetica: capì di essere *in* questo mondo ma non *di* questo mondo. Philip K. Dick, *Esegesi*, 083 (1980). Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p.280.

[76] La ragazza, dai capelli nerissimi e grandi occhi teneri, sembra abbia detto a Dick che tale ciondolo a forma di pesce ricordava il segno che usavano i primi cristiani. Philip K. Dick, *Esegesi*, 004 (1974-75). Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 280.

[77] Il motivo per cui il tempo reale, il 50 d.C., fosse mascherato da un illusorio 1978 sarebbe che Satana, o la "Scimmia di Dio" crea imitazioni illegittime del creato che spaccia per la creazione autentica al fine di affievolire la fede nel ritorno di Cristo. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 310.

[78] In quest'ottica, il presidente degli Stati Uniti d'America Nixon, in quanto incarnazione del demonio, rappresenterebbe un simbolo della tirannide dell'Impero romano-americano, laddove Dick incarnerebbe uno dei primi cristiani contemporanei di Paolo perseguitati in Siria. La

fosse arrestata in quel momento, generando realtà simultanee cumulate l'una sull'altra. L'emergere di una coscienza "duale", che lui definì "omoplasmata"[79], persuase Dick, inoltre, della capacità salvifica di tale costellazione di saggezza, o grazia, idealmente programmata dentro di lui all'età di quattro anni[80].

Si tratta, come è agevole intuire, di una esperienza senza precedenti. Comprensibilmente preoccupato dell'aggravarsi del suo status, Dick tentò di nuovo l'autodiagnosi e per la prima volta una forma di autoterapia: assunse dosi massicce di vitamina C sperando di provocare l'attivazione simultanea di entrambi i suoi emisferi cerebrali[81]. Da questo momento in poi – dopo aver fissato attentamente alcune candele votive bianche poste davanti ad un altare che comprendeva una vecchia statuetta di un santo proveniente dalle Filippine o gli adesivi con l'effige cristiana del pesce che si era premurato di acquistare – Dick iniziò a vedere strane forme rettangolari rosa che gli sembravano immagini fosfeniche riflesse[82]. La notte, sdraiato sul suo letto, incapace di prender sonno, assisteva estasiato ad un turbinio di luci roteanti che si spostavano ad

---

presunta follia dello scrittore troverebbe la sua ragione di essere proprio nella corrispondenza con l'incrollabile ed indimostrabile fede – anch'essa dunque dotata di una qualche forma di follia – che Paolo nutriva per Dio ed il messaggio di Cristo. Paolo Prezzavento, "Allegoricus semper interpres delirat: Un oscuro scrutare tra teologia e paranoia" in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 231.

[79] Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 281.

[80] Dick esplora uno dei modi in cui un simile evento possa essersi verificato nel Prologo di *Radio Free Albemuth*, e nello specifico nella scena del bambino che, dopo aver donato un nichelino ad un barbone cieco – che altro non è se un'entità spirituale in visita sulla terra – riceve in cambio un foglietto di carta che, come gli comunica il padre, parla di Dio.

[81] Sembra che in occasione della comparsa delle visioni avesse assunto per sbaglio sette grammi in più di vitamina C. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 283.

[82] Come osserva l'antropologo Michael Ripinsky-Naxon per quanto concerne le visioni fosfeniche: "In qualche punto della rete neurale che unisce cervello e retina ha luogo un fenomeno [i fosfeni] che veicola immagini interiori, o visioni luminose, e che può essere considerato la base fisica, oggettiva, di visioni di sciamani e mistici. (…) C.G. Jung, osservando il carattere transculturale delle forme fosfeniche stimolate neuralmente, avanzò per primo l'ipotesi che certi simboli archetipici potessero avere origine dall'esperienza individuale di questo disegni luminosi". L'antropologo continua mostrando come gli ultimi dipinti di Vincent Van Gogh – al pari di molti ingenui disegni realizzati da bambini di un'età compresa tra i due e i quattro anni – presentano modelli fosfenici al pari di un gran numero di disegni appartenenti a culture antiche ed aborigene. Michael Ripinsky-Naxon, *The Nature of Shamanism*, State University of New York Press, Albany 1993, pp. 148-150.

una velocità innaturale. In questi vortici di luce, sentiva come se i suoi pensieri fossero in sincronia con le visioni, come se fosse lui a muoversi incessantemente in una confusione di colori di fronte alle luci immobili, segnata da un'ansia inconcepibile.

L'esperienza psicotica non si esaurì naturalmente in quest'evento. Le visioni[83], inizialmente composte da bagliori di luce indefiniti, iniziarono ad assumere la consistenza di forme di disegni astratti, simili alle *Composizioni* di Kandinsky. I quadri si succedevano a velocità impressionante[84], regalando allo scrittore uno degli spettacoli più meravigliosi cui avesse mai assistito. Certo di aver preso parte ad una sorta di epifania miracolosa[85], Dick si convinse che qualcosa di alieno stesse cercando di mettersi in contatto con lui[86].

Come ultimo, e imponente, sintomo caratterizzante dei deliri schizofrenici, Dick iniziò a sentire voci. Giuntegli in sogno o in stati ipnagogici, riconobbe quella di Afrodite[87], di Artemide/Diana, di Atena/Minerva, della Santa Sofia oltre ovviamente quella della sorella Jane. L'elemento comune a queste esperienze psicotiche è la convinzione – o forse la speranza – che qualcosa di (onni)potente[88] stesse cercando di

---

[83] Tali visioni compaiono *in Radio Free Albemuth* (1985), *VALIS* (1981) e all'interno della "tuta disindividuante" di Fred/Bob Arctor in *A Scanner Darkly*.

[84] Dick sostiene di aver riconosciuto gli stili di Paul Klee e di Picasso, oltre naturalmente all'astrattismo di Kandinsky.

[85] La sua conversione verso la strada della saggezza gli fu, a suo dire, indispensabile al fine di raggiungere la sua meta: la sopravvivenza. Sentiva che la sua vita folle, instabile e disperata – ancora una volta pertinente è l'analogia con Don Chisciotte – lo avrebbe portato alla morte se la Santa Saggezza non gli avesse porto una mano di aiuto. Philip K. Dick, *Esegesi*, 042 (1979). Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 289.

[86] Dick arrivò perfino a scrivere ad un laboratorio per le ESP a Leningrado, chiedendo se fossero impegnati in trasmissioni a lungo raggio di grafica di arte moderna. Dalla lettera di Philip K. Dick a Louise Zimmermann, 25 luglio 1974, ora in *Esegesi* 004 (1975 – 76). Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 283 -284.

[87] Dick era convinto di avere visto oltre che udito la Dea Afrodite – o l'aspetto sessuale della Grande Madre – in forma di rettangolo aureo. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 24.

[88] La possibilità che si trattasse di alieni di intelligenza superiore venne presa in considerazione dallo scrittore specie in relazione ai sogni degli esseri con tre occhi, in cui il terzo occhio veniva da lui identificato come l'occhio della sapienza (ajna), dell'Induismo e del Buddismo. Philip K. Dick, *VALIS*, tr. di Vittorio Curtoni, Mondadori, Milano, 1983, p. 99.

dialogare[89] con lui. Un contatto che assumesse ora un profilo salvifico ora un messaggio di morte – come nel caso della lettera "xerox"[90].

Il marzo del 1974 continuò a serbargli bizzarre sorprese. Le voci (tipicamente violente o di insulto) non lo raggiungevano ormai più solo durante il sonno, ma cominciarono a provenire dai dispositivi elettronici, anche in assenza di alimentazione elettrica[91]. La seconda, e di certo la più sensazionale, fu l'avvento di un potente raggio di luce rosa che penetrava direttamente nel cervello[92]. Rafforzata ulteriormente la convinzione secondo la quale un ente – a cui diede in ultima analisi il nome di *VALIS*, acronimo di *Vast Active Living Intelligent System* – stesse cercando di comunicare con lui in tutti i modi possibili (visioni, voci, raggio di luce, radio, sogni) grazie ad una codificazione subliminale di segnali mentali, Dick si persuase della valenza profetica di tali informazioni: nei suoi sogni "tutelari" in cui si agitavano parole, frasi, lettere stampate o pagine intere di libri sconosciuti, sarebbero infatti presumibilmente state

---

[89] Dick si convinse, ad un certo punto, che persino il suo tanto amato gatto Pinky avesse acquisito un'intelligenza superiore e stesse cercando di comunicare con lui.

[90] Ci si riferisce all'attesa spasmodica di Dick, per più di settimana, per l'arrivo di una lettera che, secondo le sue convinzione, lo avrebbe ucciso. Per un bizzarro gioco di coincidenze, la lettera sospetta arrivò: si trattava di un articolo che pubblicizzava un libro sul declino e caduta del capitalismo americano, pervaso da termini quali decadimento, stagnazione o decomposizione. Evento trasposto in *Radio Free Albemuth* e *VALIS*, relativo al sogno di Horselover Fat sull'imminente contatto da parte di una donna russa, Sadassa Ulna. Dalla lettera di Tessa Dick a Lawrence Sutin, 21 luglio 1986. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 286.

[91] In *Radio Free Albemuth*, il protagonista Nicholas Brady viene offeso pesantemente da una voce proveniente dalla radio che imitava quella di una popolare cantante di cui era appena stato diffuso il disco. Philip K. Dick, *Radio Libera Albemuth*, tr. Mautizio Nati, Fanucci, Roma, 1996, p. 103.

[92] Ai limiti del possibile, sembra che in una di queste occasioni, il raggio rosa gli avrebbe comunicato un'informazione di estrema importanza dimostratasi poi veritiera: la presenza di un'ernia inguinale potenzialmente mortale nel figlio. Dick rimase similmente affascinato dal fatto che il trasferimento dell'informazione ebbe luogo durante l'ascolto una canzone pop dei Beatles: *Strawberry fields*. Philip K. Dick, *Esegesi*, 050 (1977) e 001 (1980). Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 298 – 299. Sembra anche che il raggio rosa gli avesse impartito istruzioni dettagliate sul come battezzare il figlio Christopher secondo i riti dei primi cristiani, istruzioni che Dick seguì alla lettera battezzando il piccolo con del cioccolato. La cerimonia è stata descritta in *VALIS*, tr. di Vittorio Curtoni, Mondadori, Milano, 1983, pp. 185 -186.

contenute terribili profezie sul futuro inviate da una sorta di *Logos* che, muovendosi avanti e indietro nel tempo, avrebbe donato in questo modo conoscenza e salvezza[93].

Ma cosa fu in realtà il 2-3-74? Un caso di autentica esperienza mistica, un contatto con esseri sovrannaturali, un'indotta manipolazione mentale da parte di entità sconosciute o una manifestazione francamente clinica di *delirium*? Dick era probabilmente in uno stadio gravemente avanzato di crisi psicotica[94] in cui accoglieva e

---

[93] Spesso le informazioni venivano trasmesse tramite frammenti di linguaggio sconnessi – tra cui il celeberrimo "Aramchuk", presenza costante in *Radio Free Albemuth* – o sequenze di numeri interi. Alcuni termini, o frammenti di parole, si rivelarono appartenere a lingue antiche quali il sanscrito e la koiné greca (lingua del Vicino Oriente all'epoca di Cristo). I termini quali "Fomalhaut" e "Albemuth" furono associati da Dick a Sirio, la stella lontana da cui provenivano le informazioni. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 291. Un altro dei sogni più frequenti di Dick vedeva come protagonista un enorme libro fatto di righe stampate le cui pagine a volte comparivano come bruciate e dunque quasi illeggibili. In concomitanza con voci ipnagogiche che gli offrivano oracoli sempre più enigmatici, alcuni degli altri libri sognati si riferivano ad inquietanti cospirazioni di fanatici religiosi, con riferimento alla morte del vescovo Pike, di Martin Luther King e di Robert Kennedy. Philip K. Dick, lettera a Peter Fitting, giugno 1974, ora in Esegesi 043 (1974 – 75). Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 292.

[94] I tentativi di diagnosi postuma sono condannati a rimanere nel campo della pura speculazione dal momento che tutti gli psichiatri e psicologi che hanno avuto in cura Dick hanno mostrato il loro ampio disaccordo per quanto riguarda una possibile diagnosi del suo stato mentale. Da un punto di vista strettamente scientifico, una possibile diagnosi psichiatrica degli eventi 2-3-74 potrebbe essere di epilessia del lobo temporale. Si legge in un testo di medicina che "i fenomeni 'psichici' o 'esperienziali' attivati da crisi epilettiche del lobo temporale possono avvenire sotto forma di complesse allucinazioni o illusioni visive, uditive o audio-uditive insieme, 'flashback' della memoria, interpretazioni errate del presente regolate sul passato (per esempio un'erronea sensazione di familiarità o di estraneità, fenomeni di 'déjà vu' o di 'jamais vu') o sotto forma di emozioni, più comunemente di paure. Penfield (…) chiamò questi fenomeni 'esperienziali', termine appropriato, considerato il fatto che per il paziente colpito assumono sovente un'immediatezza straordinariamente viva, che egli tende a comparare a quella degli eventi reali". Peter Gloor, Andre Olivier, Luis F. Quesney et al., "The Role of the Limbic System in Experiential Phenomena of Temporal Lobe Epilepsy", *Annals of Neurology*, vol.12, n.2 (agosto 1982). O ancora, sempre in riferimento a lesioni al lobo temporale: "Le emozioni, molto intense, sono spesso instabili (…) e quindi il rancore e l'irritabilità possono evolversi in rabbia e comportamenti aggressivi. (…) La tendenza al sospetto può degenerare in paranoia, e un senso di impotenza può portare a dipendenza e passività. (…) La fede religiosa non è solo intensa, ma può anche venire collegata a raffinate teorie teologiche o cosmologiche. I pazienti possono essere indotti a credere di possedere una speciale guida divina". Harold I. Kaplan e Benjamin J. Sadock (eds.), *Comprehensive textbook of Psychiatry/IV*, 4° ed., Williams

poi scartava una teoria dopo l'altra, come fossero maschere o *personae* nel senso junghiano[95], nel tentativo di sciogliere i misteri di quanto accadutogli[96]. Solo, di nuovo, la trasposizione narrativa degli eventi destabilizzanti che era certo di aver esperito lo aiutò a mantenere intatta la capacità raziocinante di riconsiderare le sue esperienze come prodotto di uno stadio avanzato di malattia mentale. Fino a che punto poi Dick credesse realmente a quanto testimoniato rimane ancora un mistero[97].

6. LA NATURA DEI PROCESSI ALLUCINATORI

In via di conclusione parziale su questi aspetti della sua biografia, possiamo certamente sostenere che dall'immenso bacino dei suoi deliri schizofrenici egli ha attinto largamente per dare vita ad un universo narrativo in cui la realtà appare forgiata dalla sua stessa incontenibile immaginazione[98]. Il tema della schizofrenia costituisce il *leitmotiv* della sua vita e della sua opera[99], ricevendo una trattazione talmente accurata

---

and Williams, Baltimore, 1980, p, 153. Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p.305-306.

[95] Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 15.

[96] Convinzione di Dick fu che le risposte sarebbero giunte solo a colui il quale avesse insistito a porre le giuste domande, premiando intelligenza, immaginazione e insaziabile perseveranza. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 20.

[97] Dick non seppe mai decidere se il senso delle sue visioni fosse un contatto con il divino o con altro forme di vita. Ciò che è certo è che nel suo profondo non abbandonò mai l'"ipotesi minima" e cioè che il 2-3-74 non fosse nulla, solo un'enorme costruzione mentale psicotica-delirante. Intervista di Andy Watson a K. W. Jeter, in *PHDS Newsletter* 5, dicembre 1984. Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 325.

[98] Tuttavia, nell'*Exegesis*, ad esempio, Dick si sottopone ad un'incalzante auto-intervista in cui interpreta razionalmente tutti suoi deliri psicotici come manifestazioni di uno stato nevrotico, lievemente schizofrenico di un ego indebolitosi e disintegratosi a causa dello stress. Philip K. Dick, *Esegesi*, 0044 (1979). Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 304 – 305.

[99]Tema reiterato addirittura nella sua ultima opera – appena abbozzata – iniziata nel 1980, *Fawn Look Back*, in cui ancora una volta il protagonista Nasvar Pflegebourne, ritratto di se stesso, sperimenta una divisione tra il suo lavoro di artista e la sua vita così profonda da causargli "la" malattia: la schizofrenia. [99] *PKD*, schema della trama, battuto a macchina, datato 24 agosto 1980, per *Fawn, Look Back*, abbozzo in *PKD* Estate Archives. Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001,

da far apparire le stesse narrazioni, nei contenuti e nella forma, come un'unica esperienza schizofrenica di dimensioni cosmiche[100]. In un saggio del 1964, *Drugs, Hallucinations and the Quest for Reality* [101], la tesi centrale è che ciò che noi conosciamo come schizofrenia o allucinazione psicotica potrebbe essere, in alcuni soggetti, il risultato di percezioni enormemente più vaste, che nei cosiddetti "normali" sono schermate dalla coscienza. Nella misura in cui ci si pone nella condizione di essere in grado di sollevare i veli socialmente imposti[102], chiunque (e non solo i malati[103]) può fare esperienza delle allucinazioni, che non sono altro che realtà non condivise. Le allucinazioni indotte da psicosi, ipnosi, droghe, tossine e quant'altro, potrebbero,

---

p.354. All'epoca in cui lo scrisse le voci del 2-3-74 erano cessate di colpo lasciandolo in una desolazione inconsolabile.

[100] Bruno Vaccari, "Philip K. Dick: l'allucinazione come mezzo conoscitivo" in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p. 44.

[101] Contenuto in Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 207-214.

[102] Un efficace esempio di velo che protegge coprendo la nostra coscienza sono gli a priori kantiani di spazio e tempo che Kant reputa necessari ai fini dell'inquadratura della realtà fenomenica la quale verrebbe percepita dall'intelletto umano, in caso contrario, come un disperante caos percettivo. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p.17.

[103] Secondo il sistema psichiatrico dell'America dell'inizio del secolo scorso, argomenta Dick, chi soffre di disagi psichici viene incluso in una delle seguenti categorie: i pazzi, ovvero coloro la cui gravità della malattia mentale rende loro impossibile condurre una vita normale nella società – e per questo andrebbero rinchiusi – e i nevrotici i quali sono sufficientemente lucidi da capire di aver bisogno di supporto psicologico. La concezione secondo cui il pazzo (o, secondo un lessico moderno lo psicotico) sarebbe affetto da una malattia di origine fisica per la guarigione della quale la psicoanalisi risultava inutile, mentre il nevrotico sarebbe vittima di paure innaturali scaturite da un evento traumatico che rende la sua patologia psichica e non fisica e dunque psicoanalizzabile risale a Freud. Tale teoria risultò accreditata fintantoché, ci ricorda Dick, Jung non dimostrò: 1) che molti psicotici, una volta decifrato il loro linguaggio personale e stabilita una linea comunicativa, reagivano molto positivamente alla psicoterapia e 2) che molti pazienti che rientravano nella categoria dei "nevrotici" erano in realtà psicotici, e più precisamente schizofrenici. Da ciò, deduceva Dick due assunti: 1) tutte le malattie mentali, a prescindere dalla gravità, potrebbero avere origine psichica e 2) la nevrosi potrebbe essere non tanto una malattia quanto una costruzione del cervello mirante a mantenere un labile equilibrio ed evitare così un esaurimento nervoso più grave. Secondo questa prospettiva, il tentativo di curare un nevrotico – tirando in ballo l'inconscio e i vari traumi sessuali infantili repressi – risulterebbe non solo inutile, ma ancor peggio dannoso. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 208-209.

secondo Dick, risultare diverse da ciò che i "sani" vedono solo da un punto di vista *quantitativo* e non necessariamente *qualitativo*: l'ipotesi è che l'apparato neurologico dell'organismo soggetto all'evento delirante subisca un sovrappiù[104] di stimoli, un insieme di entità e forme indefinibili che il lobo frontale (adibito alle capacità di giudizio) non riesce ad organizzare. Tale carico di percezioni eccessive – difficilmente verbalizzabili e scarsamente concettualizzabili – determinerebbero una crisi profonda nella struttura comunicativa tra l'individuo ed il mondo circostante[105]. La psichiatria ha interpretato spesso l'irruzione dell'esperienza allucinatoria (positiva o negativa[106]), in cui saltano gli schemi interpretativi abituali e si squarcia il rassicurante velo che filtra la realtà, come una forma di *estremizzazione sensoriale* dell'esperienza soggettiva:

> Le allucinazioni sono sensazioni avvertite come obiettivamente reali in assenza dei contemporanei e dei corrispondenti stimoli sensoriali esterni[107].

---

[104] Dick cita un passo di un testo di psichiatria che, a suo dire, lo avrebbe risvegliato dal sonno edenico. In esso si descrive l'allucinazione dello psicotico non come un mero prodotto del cervello, ma come un dato sensoriale che il paziente recepisce come assolutamente "reale", reagendo a tale fenomeno con la stessa logica con cui si risponde ad eventi reali. Lo psicotico, dunque, non crede di vedere, ma vede. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 207. L'iper-percezione avrebbe origine, secondo Dick, fuori dall'organismo: il sistema percettivo dell'organismo coglie un eccesso di percezione e sottopone ai centri del giudizio del lobo frontale dati che questi ultimi non sono in grado di elaborare. Un simile evento accade nei casi di tentativi di allargamento di coscienza per opera droghe allucinogene. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 213.

[105] Dick assegnava un ruolo determinante al linguaggio ed alla possibilità di condividere verbalmente il proprio mondo. Ciò che in origine è soggettivo diventa grazie alla facoltà linguistica-comunicativa oggettivo connettendo in questo modo le diverse visioni del mondo individuali al fine di creare una realtà condivisa e comune in tutti i suoi aspetti. Ne consegue che, indipendentemente dalle origini che le allucinazioni possono avere, il mondo allucinatorio si rivela una dimensione distruttiva, sinonimo di alienazione ed isolamento. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 213-214. Cos'è dunque *la* sua scrittura se non un tentativo di rendere universale una serie di esperienza soggettive e di creare un ponte comunicativo tra il sé alienato ed il resto del mondo?

[106] Un famoso esempio di allucinazione negativa si trova nella descrizione di un caso clinico seguito da Jung in cui il paziente vedeva le persone prive di testa. Fabrizio Chiappetti, *Visioni dal futuro. Il caso di Philip K. Dick*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna. 200, p. 38.

[107] C. Muller, *Lessico di Psichiatria*, Piccin, Padova, 1980, p. 29.

Durante il processo allucinatorio si attua un abnorme allargamento della coscienza in cui si dissolve il confine tra l'Io ed il mondo esterno[108], come se un bagliore potentissimo impedisse la lettura della realtà secondo le procedure consuete. L'esperienza di tale realtà altra risulta essere talmente alterata da non permettere al soggetto di rientrare nella sua precedente visione del mondo e di comunicare attraverso una relazione empatica con altre persone, causando in questo modo una disfunzionalità dei rapporti sociali. Similmente, in un ulteriore saggio del 1965, "Schizophrenia and the Book of Changes", Dick tenta di conferire una sorta di coerenza analitica alle isolanti percezioni dello schizofrenico, le quali derivano, come quanto esplicitato in *Martian Time-Slip*, dalla diversa percezione del tempo e dalla mancanza di causalità che caratterizzano il vissuto patologico. Nello schizofrenico si assiste ad una dilatazione abnorme dell'*ìdios kòsmos*, il termine di riferimento privilegiato dell'attività psichica infantile e pre-adolescenziale che Dick interpreta come un "secondo utero", che assorbe il sistema di relazioni e significati del *koinòs kòsmos*. Ne consegue che lo schizofrenico – la cui patologia nasce dunque dalla sua incapacità di armonizzare l'*ìdios kòsmos* con il *koinòs kòsmos* – non tenta di evadere da un mondo ostile, ma è sommerso da una realtà che esplode intorno a lui e che genera, con la sua presenza e non con la sua assenza, l'esperienza patologica. L'elemento comune alle diverse forme conosciute di schizofrenia è in questo senso la dissoluzione dell'io[109], la sua dissociazione in nuclei diversi, sfumati, fluttuanti e funzionanti autonomamente[110], una fusione tra l'io disintegrato ed il mondo circostante mirabilmente metaforizzata dalla scena in *The Simulacra* in cui il musicista Kongrosian si fonde con gli oggetti esterni:

> In the spot where the vase had been, Nicole saw, forming into a density and mass and color, a complicated tangle of interwoven organic matter. (…) The organ, whatever it was, regularly pulsed; it was alive. How elaborate it is, she thought (…) "I'm turning inside out", Kongrosian wailed[111].

---

[108] C. Muller, *Lessico di Psichiatria*, Piccin, Padova, 1980, p. 30.

[109] Tale perdita della funzionalità dell'io, e la conseguente perdita dei confini tra il soggetto ed il mondo esterno, fa sì che le cose si presentino allo schizofrenico in blocco, provocando l'insorgere di immagini e significati nuovi ed imprevedibili.

[110] C. Muller, *Lessico di Psichiatria*, Piccin, Padova, 1980, p. 551.

[111] Philip K. Dick, *The Simulacra*, Metheun, London, 1977, p. 202.

Nel medesimo saggio, Dick, in un precario equilibro sulla fune dell'autodiagnosi, si definisce "schizoide effettivo" o "personalità pre-schizofrenica" in una dimensione in cui al terrore della malattia mentale si affianca la speranza di ricevere, attraverso l'elaborazione intellettuale (l'anamnesi di cui abbiamo parlato prima), la *redenzione spirituale*, vale a dire la libertà dalle sue paure paralizzanti, un riparo dalle crescenti delusioni ed ingestibili sofferenze che lo colpivano senza tregua. Non di redenzione o di libertà completa dalle sofferenza si può parlare, ma di alleviamento dei tormenti attraverso i suoi scritti[112] in cui l'espressione dell'aperto riconoscimento dei dubbi e degli interrogativi posti dall'esistenza stessa ha riconfigurato il senso della malattia mentale. Autorecludendosi in un mondo "altro", l'esistenza riesce a non morire. La capacità e la scelta di trasformare in *fiction* qualsiasi teoria sul significato dell'esistente ha evitato che si sviluppasse in lui come un'ossessione e che lo trascinasse in universi astratti del pensiero. Ogni romanzo, concluso con furia compositiva, lo assorbiva completamente nella realtà generata dalla sua immaginazione ed ogni aspetto della vita quotidiana svaniva all'interno di quella appassionata teoria critica della realtà di cui si è nutrita la sua intera esistenza. Non un semplice autore di fantascienza[113] dunque, ma una sorta di filosofo-narratore[114] al cui centro degli scritti non vi è l'arte, bensì la verità resa

---

[112] Dichiara Dick che l'atto di riemersione dei ricordi durante la stesura dei suoi romanzi e racconti autobiografici è stata l'esperienza più straordinaria della sue vita (o meglio delle sue vite). Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 286.

[113] La scelta del genere della fantascienza gli permise di sviluppare un flusso continuo di ipotesi interpretative, senza l'obbligo di riprodurre mimeticamente gli aspetti del proprio ambiente sociale – come accade nella letteratura realista. Gli universi fantascientifici si configurano come meta-mondi abitati da meta-umanità permettendo in questo modo di interrogarsi sulla propria società con una notevole libertà teorica. Darko Suvin definisce la *science fiction* come "a literary genre or verbal construct whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment. (…) Science fiction is narratively dominated by a fictional *novum* (novelty, innovation) validated by cognitive logic, and this means a feedback oscillation between two realities". Darko Suvin, *Position and Presuppositon in Science Fiction*, MacMillan Press, Hampshire and London, 1988, p. 37. Dunque la fantascienza conduce la mente di chi scrive e di chi legge in una varietà di possibili mondo alternativi creati da domande che continuano a generare altre domande in un'oscillazione continua tra realtà diverse che si rispecchiano reciprocamente.

[114] Dick è un pensatore non etichettabile. Lo si potrebbe definire "filosofo" – secondo il senso originario della parola greca – per il suo amore per la sapienza e per il suo incoercibile interrogare, ma non aderisce ad alcuna scuola filosofica e manca del rigore sistematico e

senza alcuna maschera che ne attenuasse la violenza d'impatto, una lunga meditazione sull'*irrazionalità* e *inesplicabilità* dell'esistente[115].

Tutta la speculazione dickiana, in quanto estremo tentativo di rendere universale una serie di esperienza soggettive e di creare un ponte comunicativo tra il sé alienato ed il resto del mondo, è dunque percorsa dal senso di un cupo dolore a causa delle esperienze sconcertanti e disperanti che gli hanno negato un posto nel mondo condiviso – il *koinòs kòsmos*[116] – isolandolo in una dimensione di fissazioni e ossessioni solitarie – l'*ìdios kòsmos*[117] – in cui l'unica salvezza era rappresentata dalla continua e tenace lotta per sfuggire ad un esito infausto. Svanito il reale, rimangono le forme soggettive della percezione, della sua assenza, del suo non-essere in una creazione letteraria che metaforizza e iperrealizza la valenza più caratteristica della realtà: il suo carattere illusorio[118].

---

dell'impersonalità del tono che contraddistingue l'analisi filosofica moderna. Nel suo vagare per i corridoi delle scuole occidentali ed orientali, Dick esplora tutte le possibili proposizioni per poi allontanarsene confessando la sua incapacità di scegliere tra esse. Se lo si definisse "mistico" – secondo l'accezione più comune della letteratura teologica – bisognerebbe ammettere che sia realmente venuto in contatto con una realtà divina, cosa per altro di cui lui stesso non era convinto. Si tenga presente che sarebbe troppo rischioso tentare di tracciare le linee divisorie tra "religione", "sciamanesimo" e "psicosi" senza un'attenta valutazione dei contesti culturali. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 21.

[115] Philip K. Dick, *In Pusuit of Valis: Selection from the "Exegesis"*, a cura di Lawrence Sutin, Underwood-Miller, Novato (Cal.)-Lancaster (Pa.), 1991, p. 161.

[116] Denominazioni del greco Eraclito che Dick apprezzava moltissimo. Tale tematica verrà approfondita nel capitolo quinto.

[117] Da cui il termine "idiota" come colui escluso da ciò che gli accade intorno.

[118] Sul carattere illusorio della realtà, necessario è un cenno al "mito della caverna" di Platone, mito che espone la dottrina del filosofo intorno alla questione della conoscenza. Il mito racconta di un gruppo di prigionieri rivolti verso il fondo della caverna, dietro ai quali ardeva un fuoco vivo che illuminava gli oggetti trasportati da altri uomini in processione proiettandone le ombre sulla parete. I prigionieri, ignari della vera realtà, scambiano le ombre per gli oggetti stessi fin quando uno di essi, riuscito a liberarsi, esce dalla caverna e vede per la prima volta la Vera Forma di tutte le cose che è data dalla luce del sole, simbolo dell'idea platonica del Sommo Bene. Platone, *Repubblica*, 514°-521c, in *Tutti gli scritti*, Rusconi, Milano, 1995. Il tema dell'inganno connesso alla conoscenza che l'uomo possiede del mondo che lo circonda ha attraversato tutta la cultura occidentale; si ricordino le *Meditazioni metafisiche* (1641) ed il *Discorso sul metodo* (1637) di René Descartes in cui il filosofo, passando a setaccio tutte le conoscenze, anche quelle sensoriali, arriva a dubitare di tutto, ma non del fatto stesso di dubitare, implicando in questo modo l'esistenza di un soggetto dubitante. R. Descartes,

La domanda che si pose per decenni Dick fu proprio se sia possibile per la follia ambire allo status di sapienza. Leggere Dick non significa trovare una risposta al suddetto quesito, quanto muoversi in un labirinto di tempi e spazi paralleli e partecipare in modo sbalorditivo alla sua originalissima visione della vita che – pur violando puntualmente gli assiomi condivisi sulla natura della realtà – mantiene una decisiva profondità emotiva che si ha difficoltà a considerare opera di un folle[119]. Scriveva William James:

> Per superare un giudizio spirituale su questi stati mentali, non dobbiamo stare a vedercela con chiacchiere superficiali a carattere medico, ma indagare che frutti per la nostra vita abbiano questi[120].

Sul valore dei frutti di Philip K. Dick, come andiamo a vedere più dettagliatamente nel prossimo capitolo, non sembra si possano nutrire dubbi.

Discorso sul metodo, Laterza, Bari, 1997, pp. 81-85 e *Meditazioni metafisiche*, Laterza, Bari, 1997, p.35.

[119] Mentre la persona pubblica di Dick sembra essersi spinta oltre i limiti della psicosi, d'altro canto la persona dello scrittore, l'autore implicito, per il suo controllo e chiarezza ampiamente evidenziati nel corpus letterario, non può essere considerata folle. Darko Suvin, "Arrivederci e salve: differenziazioni nell'ultimo Philip K. Dick" in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier, Firenze, 2006, p. 87.

[120] William James, *Le varie forme dell'esperienza religiosa*, Morcelliana, Roma, 1998.

CAPITOLO SECONDO

Estensione dell'area di coscienza: droghe allucinogene e schizofrenia

1. COSCIENZA, TOSSICODIPENDENZA, SCHIZOFRENIA

> *Drug misuse is not a disease, it is a decision, like the decision to step out in front of a moving car. You would call that not a disease but an error in judgement. When a bunch of people begin to do it, it is a social error, a life-style. In this particular life-style the motto is 'Be happy now because tomorrow you are dying', but the dying begins almost at once, and the happiness is a memory. It is, then, only a speeding up, an intensifying, of the ordinary human existence.*
>
> (Philip K. Dick, *A Scanner Darkly*)

Il tema della strutturale impossibilità di effettuare una distinzione stabile tra mondo oggettivo (*koinós kósmos*) e mondo soggettivo (*ídios kósmos*) acquisisce in Dick un ruolo di singolare importanza in quei romanzi in cui la causa delle allucinazioni che colpiscono i personaggi è da ricercarsi non tanto nella malattia mentale, quanto nell'assunzione di sostanze psicotrope che fungono da elemento creatore di nuovi sconfinati territori di esperienza. Dick, oltre ad interrogarsi sul ruolo della schizofrenia in una condizione esistenziale direttamente esperibile come una gigantesca allucinazione psichedelica, affronta infatti estesamente la questione della diffusione e dell'abuso delle droghe – *in primis* l'LSD[1] – durante gli anni Sessanta, un'epoca il cui

[1] In seguito a lunghe sperimentazioni da parte del governo per verificarne eventuali applicazioni, l'LSD fu dichiarato illegale in California nel 1966. L'uso di tale droga, tuttavia, non si estinguerà a causa dell'adozione della suddetta legge federale, ma in virtù della diffusione di altre droghe – prima fra tutte la cocaina – la quale incrementando il fenomeno della malavita trasformerà le bande criminali organizzate in vere e proprie imprese economiche di grandi dimensioni. Inoltre, l'aspetto più sconcertante è che la propagazione della cocaina sembra addirittura essere stata sostenuta dalle società proibizioniste in nome delle leggi di mercato. Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio*, Costa e Nolan, Genova 1996, p.142 e P. Arlacchi,

Zeitgeist conferiva alle sostanze stupefacenti una patina di gloria e di avventura oggi del tutto esaurita.

La diffusione di sostanze allucinatorie, specie nell'ambiente di certa *intellighenzia* di sinistra o di area anarco-libertaria, assume in quel periodo storico una valenza esemplare: il bisogno di assaporare sensazioni stupefacenti si fondeva con il desiderio di rivolta nei confronti di dispositivi ritenuti omologanti e di modalità di comportamento considerate funzionali all'equilibrio sociale, nell'utopico tentativo di edificare una realtà priva di divieti, regole e proibizionismi all'insegna non tanto di un modello di ordinamento alternativo, quanto di un'illimitata *autonomia individuale*.

Un momento storico epocale preciso, che vede la pubblicazione nel 1964[2] di *Nova Express* di William Burroughs, un testo in cui l'attenzione viene focalizzata sull'utilizzo delle droghe come mezzo di controllo sociale[3] e in cui si diffonde la figura dell'eroe consumato precocemente da uno stile di vita dissipatore[4], volto a sfidare con forza le regole dell'*establishment* e a liquidare definitivamente il tradizionale *American dream*.

Si tratta di una generazione che, stanca del secondo dopoguerra americano (guerra fredda, minacce di un olocausto nucleare) e pervasa da movimenti di protesta radicale, si identifica spesso con le tormentate figure romantiche della musica rock (Bob Marley, Brian Jones, Janis Joplin e Jimy Hendrix, incarnazioni di uno stile intenzionalmente votato alla sconfitta e alla morte prematura[5]) e che si forma su romanzi come *On the road* di Jack Kerouac, sin troppo celebrata epopea semi-autobiografica sul vagabondaggio dei *beatniks*, i "cercatori di senso" in fuga lungo le sconfinate strade

---

Droga e grande criminalità in Italia e nel mondo, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 1988, p. 89.

[2] Il 1964 è anche l'anno delle evento dickiano per eccellenza: l'assassino di Kennedy. Nello stesso anno, inoltre, viene fondato il *Free Speech Movement* dell'università di Berkeley, la *Castalia Foundation of Millbrook* di Timothy Leary e William M. Hitchcock ed è anche l'anno del primo viaggio attraverso l'America dell'autobus psichedelico dei Merry Pranksters nel tentativo di stabilire un contatto tra la dimensione lisergica della costa occidentale e i guru della cultura *underground*. Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio*, Costa e Nolan, Genova 1996, pp.138-139.

[3] Ipotesi, questa, confermata dagli esperimenti sull'LSD che la CIA aveva iniziato ad eseguire già nel 1947. Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio*, Costa e Nolan, Genova 1996, pp.138-139.

[4] Il cui simbolo divenne il mito hollywoodiano di James Dean.

[5] E.J. Hobsbawm, *Age of Extremes – The Short Twentieth Century 1914-1991*, trad it. di B.Lotti, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano, 1995, pp. 381-382.

americane che nel consumo estremo di sostanze stupefacenti e bevande alcoliche trasponevano l'ansia di una fine anticipata.

L'opera dickiana – interamente calata nell'epoca e spesso autentica linfa vitale di essa proprio in ragione della sua costante proposta di alternative distopiche alle crisi del capitalismo maturo – si rivela *fisiologicamente* sensibile ai cambiamenti epocali ed immersa nella controcultura degli anni Sessanta influenzata dalla cosiddetta "generazione lisergica"[6]. Idealmente collocabile nell'ambito della tradizione letteraria radicalmente critica della *beat generation*[7] (ma non senza riserve: oltre ad un'eccezionale forza narrativa mostra infatti un'attenta analisi del sociale del tutto assente, se si esclude William Burroughs, nella cultura *underground*[8]), riflette sul senso dell'*altered state of consciousness*, una sorta di senso ed al contempo non-senso che si caratterizza per un'attrazione incontrollata nei confronti della fatale velocizzazione del ritmo dell'esistenza soggettiva risucchiata – come vedremo per i personaggi di *A Scanner Darkly* – da una mortale spirale catastrofica[9].

---

[6] Per generazione lisergica si intende quell'insieme variegato di movimenti giovanili radicali che usavano la droga come mezzo di "allargamento dell'area di coscienza" strettamente legato alla cultura della musica rock, fino a divenire un vero e proprio fenomeno di massa. Una generazione che insegue un nuovo *life-style*: quello che ambisce ad un sovraccarico percettivo ed un regime di sovraeccitazione permanente. Si tratta, non a caso, della prima generazione a subire e registrare la schizofrenia di un sistema basato su un doppio canale di propagazione di informazioni: ancora quello di una cultura alfabetica e quello simultaneo e pervasivo dei media elettrici. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 110 e pp. 166-167.

[7] Come noto, il tentativo di una precisa collocazione dell'opera dickiana in un genere o nell'altro è destinato a fallire. Da un lato, il "tropismo per il fantastico" lo avvicina al genere della fantascienza, ma c'è molto più: ai temi della compenetrazione di fisica quantistica e metafisica si affianca l'esplorazione della tematica della schizofrenia e della allucinazioni collettive, con uno sguardo rivolto alla critica del sistema sociale ed all'era del progresso tecnologico, nel tentativo di ridefinire l'individuo e riformularne l'identità. Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 11.

[8] Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio*, Costa e Nolan, Genova 1996, p. 236.

[9] In quest'ottica, come suggerisce Gabriele Frasca, l'abuso di droghe si configura come una "dissipazione, dunque, apparentemente autolesionista e genericamente anticonformista, che non è altro che la sussunzione titanicamente soggettiva di un'altra dissipazione; vale a dire quella ordinaria che conduce alla lenta ed inflessibile decadenza neurologica obbedendo all'inesorabile procedere del tempo biologico". Una dissipazione, quella dei tossici, che appare "il risultato del lavoro di un macrobiettivo, atto a rendere più chiara, evidente e narrativamente spendibile la parabola in cui è inscritto ciascuno di noi, ma con la sostanziale aggiunta di quell'elemento

Il rapporto tra Dick e le sostanze psicotrope è particolarmente complesso. Lo scrittore, a differenza dell'eroinomane Burroughs, non fece mai del proprio corpo un *terreno* di sperimentazione di sostanze tossiche; soprattutto non rese l'esperienza della droga un modello culturale esclusivo. Lungi dal possedere l'enciclopedica conoscenza delle droghe che molti suoi colleghi contemporanei vantavano, l'immagine largamente diffusa – e da lui stesso spesso incoraggiata – di un Dick che compone le sue opere sotto l'effetto dell'LSD è nient'altro che leggenda[10]. Da un punto di vista strettamente biografico, sappiamo infatti per certo che Dick non assunse mai né eroina né cocaina, non fu un appassionato consumatore di cannabis e le sue sperimentazioni con l'LSD[11] furono rare e deludenti. La sua passione non furono le droghe comunemente commercializzate, ma le pillole, soprattutto le anfetamine che iniziò ad assumere in fase adolescenziale come cura per gli attacchi di panico, e di cui abusò seriamente soprattutto fra il 1970 ed il 1972 spinto dalla speranza di giungere ad uno stato interiore di concentrazione creativa[12].

Da sempre oppositore delle droghe psichedeliche (non da ultimo in ragione del drammatico moltiplicarsi, nella cerchia dei suoi più stretti amici, di condotte suicidarie e di crolli psicotici), Dick arriverà a contestare la diffusione delle cosiddette sostanze "rispettabili", quelle prescritte dagli psichiatri, ritenute droghe di "sistema"[13], che

---

titanico". Gabriele Frasca, *Per speculum in aenigmate*, in Philip K. Dick, *Un oscuro scrutare*, Cronopio, Napoli, 1993, p. 400 e 402.

[10] Uno dei propagatori di tale leggenda fu Harlan Ellison, curatore di *Dangerous Visions* (1967). Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick, la macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, p. 130. Le uniche tracce di queste assunzioni sono rinvenibili in una delle visione in *A Maze of Death* (1970) e nella scena in lingua latina in *VALIS*, mentre dal consumo di mescalina (forse l'unico nella sua vita) nel 1970 gli si palesò la trama di *Flow My Tears, the Policeman Said*..

[11] Dick assunse l'acido, secondo il suo biografo Lawrence Sutin, solo in due occasioni, in una delle quale, quella del 1964, si convinse di essere un gladiatore romano il cui corpo era trafitto da una lancia e si mise a parlare latino, lingua che aveva studiato solo alle scuole superiori. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 192.

[12] Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 213.

[13] Gli psicofarmaci permetterebbero di uniformare il proprio umore così come il futuro computer che Dick ha collocato nelle case americane in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* consentirebbe di scegliere arbitrariamente quale umore assumere su un catalogo notevolmente

disintegrano l'anima senza provocare danni al cervello e che rendono il comportamento del soggetto stabile, prevedibile e dunque innocuo per gli altri membri della società anestetizzando e privando della loro naturale intensità i sentimenti di dolore, rabbia e paura, sempre mantenuti al di sotto di una certa soglia[14].

Conscio del prezzo che l'uso di anfetamine gli avrebbe prima o poi fatto pagare (effetti depressivi, disturbi della percezione, perdita di memoria, terrore, pulsioni suicide), Dick rischiò tuttavia più volte l'*effondrement* nella tossicodipendenza. Lui sapeva per certo che ad attenderlo, nascosto nell'ombra, in fondo a quegli stati d'animo che lo rendevano eccessivamente paranoico e vulnerabile, c'era la perturbante figura di Palmer Eldritch, ma nonostante ciò non smise mai di tentare di riempire il proprio corpo e la propria narrativa, in una dimensione in cui la sua corporeità si fa parte e ispirazione romanzesca, di cocktail di sostanze stupefacenti.

Da un punto di vista narrativo, la tematica dell'assunzione delle droghe si inserisce però in un discorso decisamente più ampio, che ruota attorno al problema "ontologico" della *polarità* realtà/illusione[15]. Dotate della capacità di generare singolari slittamenti di realtà, le sostanze "allucinogene", "psicotomimetiche" o "psicodislettiche"[16] producono allucinazioni percettive e disfunzioni della sfera del giudizio affini a quelle generate dalle patologie mentali[17]. Come viene sottolineato in *Drugs, Hallucinations and the*

---

variegato. In futuro, prevede lo scrittore, collegando i propri neuroni ad una macchina e pigiando codici a cui rimandano particolari stati d'animo, si potrà aumentare la propria felicità, limitare la depressione e calmare la collera: giocare dunque con la propria psiche. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 167.

[14] Nei gruppi dei rivoluzionari degli anni Settanta, la diffusione della droga come mezzo di estensione dell'area della coscienza si è rivelato un atto verosimilmente fallimentare: lungi dall'avere avuto un ruolo determinante nelle lotte politiche e sociali, la droga ha di fatto addomesticato coloro che in quegli anni avevano creduto possibile cambiare la società. Gabriele Frasca, "Come rimanere rimasti: la trasmigrazione di Timothy Archer" in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 243.

[15] Tale tematica verrà approfondita nel presente lavoro al capitolo quinto.

[16] Classificazione di Delay, citata in U. Leonzio, *Il volo magico. Storia generale delle droghe*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 185-186.

[17] Sul rapporto tra malattia mentale e droga nella narrativa dickiana degli anni Sessanta, Gabriele Frasca sottolinea che "il dismisurarsi del proprio percettivo nel percettivo, l'estendersi, diciamo pure psicotico, del personaggio nel reale (fino addirittura a consentire al personaggio di

Quest for Reality[18], le sostanze stupefacenti possono essere la causa *scatenante* di allucinazioni e di vissuti di terrore[19]. Le droghe moltiplicano in effetti le percezioni: aprono un varco verso dimensioni alternative, compresa quella mistica[20], sconosciute ai più:

> The pseudoschizophrenic sensory distortions brought about by chemicals such as LSD and organic toxins such as are found in some mushrooms (…) are not delusions at all, but are, on the contrary, *accurate perceptions of an area of reality that the rest of us cannot (thank the Lord) reach*[21].

Si tratta di distorsioni sensoriali che caratterizzano non soltanto l'utilizzo ed abuso di droghe ma l'esperienza psicotica stessa. Il meccanismo cognitivo deputato alle azioni di filtro può essere danneggiato infatti sia da sostanze stupefacenti che dal profilo

---

segnare il reale delle stimmate del proprio deterioramento) passa attraverso il ricorso alla droga". Gabriele Frasca, *Per speculum in aenigmate*, in Philip K. Dick, *Un oscuro scrutare*, Cronopio, Napoli, 1993, p. 381.

[18] Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, da p.207 in poi.

[19] Sul rapporto tra droghe ed allucinazioni, si ricordi un film di ispirazione dickiana uscito nel 1980, *Altered States* (Stati di allucinazioni). Ambientato nell'America degli anni Sessanta, Il film di Ken Russell narra delle sperimentazioni di nuove droghe – con espliciti riferimenti all'LSD – che fanno rivivere nel protagonista una serie di stadi sempre più regrediti: dalle visioni mistiche (tipiche degli schizofrenici) si passa a visioni di condizioni anteriori a quella umana, compresa la materia informe, per arrivare a conoscere l'abisso del nulla. In questa progressione allucinatoria, l'unica verità che il protagonista riconosce come vera è la sua totale assenza. Bruno vaccari, "Philip K. Dick: l'allucinazione come mezzo conoscitivo", Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p. 42.

[20] Sotto l'influenza di Huxley ed altri gruppi scientifici-religiosi a lui collegati, la droga fu pubblicizzata come mezzo per raggiungere la Realtà Assoluta che alcuni non esitarono a designare come Dio. Inoltre, il dottor Timothy Leary ottenne dall'amministrazione penitenziaria che i detenuti della prigione di stato di Concord, Massachusetts, fossero sottoposti ad una cura di LSD che riempì quei criminali incalliti di ispirazioni mistiche. A causa di questi esperimenti, ed altri condotti all'interno dell'università, Leary fu licenziato da Harvard, ma continuò la sua opera di ricerca di proseliti e diffusione dell'uso della sostanza in maniera capillare e planetaria. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p.90 e 135.

[21] Philip K. Dick, in Lawrence Sutin, *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, Vintage, New York, 1995, p.171. Corsivo mio.

patologico di un soggetto. Non è un caso che le sperimentazioni dell'LSD-25, sintetizzato nel 1943 da Albert Hoffman[22] (e denominato significativamente "simulatore di schizofrenia"), siano servite agli psichiatri per comprendere alcuni aspetti della dimensione psicotica e per far loro provare, seppure per un breve momento, ciò che provavano i loro pazienti[23].

Non ci dobbiamo dunque stupire se il giudizio dickiano sull'LSD come "sineddoche" delle droghe in generale sia stato tradotto in metafora narrativa lungo una moltitudine di romanzi, tra cui *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* e *A Scanner Darkly*, che meritano un'analisi dettagliata.

2. MICROMONDO, ALLUCINAZIONE E DECOMPOSIZIONE IN *THE THREE STIGMATA OF PALMER ELDRITCH*

Il 1964 è, nella biografia letteraria dickiana, un anno epocale: vede infatti la nascita di un romanzo interamente costruito attorno alla tematica della contrapposizione realtà/illusione in cui l'elemento generatore di realtà fittizie ed alternative è rappresentato proprio dall'uso di sostanze allucinogene. L'arcano personaggio di Palmer Eldritch[24], dal cupo fascino metafisico, è stato frequentemente interpretato come espressione del male radicale, incarnazione di un'onnipotente divinità malvagia che,

[22] Interessante notare che la produzione dell'LSD si colloca nello stesso periodo storico della scoperta della fissione dell'atomo attuata da Enrico Fermi, come se l'uomo ricevesse in contemporanea uno strumento per distruggere la propria specie e l'altro per farla accedere ad uno stadio superiore di evoluzione. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 135.

[23] Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, pp. 89-90.

[24] Come frequentemente sottolineato, il significato etimologico di Palmer, originario dalle Sacre Scritture, indica un pellegrino che torna dalla Terra Santa recando foglie di palma. Qui il termine fa riferimento ad un essere non più umano che torna da un sistema solare sconosciuto trasportando una nuova e pericolosissima droga allucinogena. Per quanto riguarda il cognome, "Eldritch" è un aggettivo amato ed usato frequentemente da Lovecraft, per indicare qualcosa di sovrannaturale, spaventoso e perturbante, un agghiacciante ed indescrivibile terrore subdolo che colpisce all'improvviso senza lasciare vie di scampo. Fabrizio Chiappetti, *Visioni dal futuro. Il caso di Philip K. Dick*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna, 2000, p. 33.

grazie alla diffusione di una droga sintetizzata da un lichene alieno[25], il Chew-Z, si rivela un potentissimo costruttore di pseudo-universi immodificabili in cui imprigionerà definitivamente gli esseri umani. La trama, nelle linee essenziali, è la seguente.

In una società interamente gestita da monopoli industriali e potentati capitalistici[26], i coloni di Marte vivono una condizione di prigionia estrema: il solo mezzo per evadere da una realtà sterile, come il terreno in cui si sforzano di generare vita, è l'assunzione di una droga[27], il Can-D, che concede loro di rivivere temporaneamente il sogno di una vita perduta in una terra idealizzata, fondendosi con i loro giocattoli – Perky Pat e Walt[28] – e godendo un'apparenza di felice esistenza adolescenziale in un falso micromondo in cui è significativamente sempre sabato.

L'esperienza allucinogena sembra rappresentare l'unica possibilità per gli esseri umani di sperimentare una condivisione autentica di emozioni in una realtà alternativa generata dalla droga stessa (una condivisione improponibile anche per i terrestri, costretti a vivere in un pianeta inospitale, dominato da una raggelante desolazione paesaggistica e da una spenta realtà interpersonale). L'assunzione della sostanza – che assume i tratti di un rituale religioso, sorta di rivisitazione del sacramento della Comunione[29] – genera una "traslazione" in cui il Can-D si configura come surrogato dell'ostia consacrata, che unisce in comunione anime irrimediabilmente lontane[30]. Tra i coloni inizia a diffondersi

---

[25] Il sistema Proxima è collocato nel confine estremo della galassia esplorata dall'uomo oltre il quale, si potrebbe essere indotti a credere, l'uomo si troverebbe faccia a faccia con Dio.

[26] Un quadro della società, quindi, molto simile a quello tratteggiato in *Ubik*.

[27] D'altronde sembra che questa colonia su Marte sia stata istituita al solo scopo di indurre i consumatori a consumare compulsivamente. Abbandonati in una ambiente privo di stimoli, scelte e propositi, i coloni consumano senza produrre riempiendo le tasche dei monopoli capitalistici che fabbricano i modellini e la droga, l'uno inutilizzabile senza l'altro.

[28] Evidenti trasposizioni delle Barbie Dolls, uno degli strumenti più inquietanti ed efficaci dell'inquadramento e controllo borghese del genere femminile, all'apice del loro successo nel periodo della stesura del romanzo.

[29] In realtà, i coloni si dividono in due gruppi: gli spiritualisti che interpretano ogni seduta come un'esperienza religiosa, un miracolo di traslazione, un momento sacro di comunione e fusione che fornisce una ragione di vita e i sensualisti, interessati ad abitare nella carne, consci del carattere allucinogeno dell'esperienza. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 105.

[30] Si notino le evidenti analogie con la funzione della scatola empatica e del *Mercerism* in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968). In entrambi i casi, infatti, i consumatori del Can-D e i seguaci del *Mercerism*, diventano soggetti attivi i cui sensi vengono interamente coinvolti

la convinzione secondo la quale la *vera realtà non è lo squallore delle loro vite su Marte*, ma ciò di cui fanno esperienza durante la traslazione da Can-D e che li riporterebbe, nella "sostanza", attraverso i corpi di Perky Pat e Walt, alla reale esistenza terrena.

Se dall'esperienza del Can-D ci si può affrancare – seppur a malincuore, dal momento che tornare alla realtà effettuale delle cupe abitazioni marziane appare ancor più duro dopo le esperienze promiscue e voluttuose della realtà allucinatoria – il Chew-Z, la nuova droga di Palmer Eldritch, apre il varco verso un mondo alternativo da lui completamente controllato attraverso un'allucinazione senza fine dettata dal susseguirsi di universi che puntualmente crollano in un vorticoso processo di presa di coscienza dell'irrimediabile situazione. La droga di Palmer Eldritch non si accontenta infatti di generare l'illusione di vivere una realtà alternativa momentanea, ma va oltre: *crea la realtà stessa* dilatando all'infinito la percezione della durata dell'istante[31], in una sorta di drammatica estensione della coscienza del suo creatore.

Con il Chew-Z, la realtà soggettiva della macchina desiderante viene traslata e modificata in una realtà oggettiva che coincide con la volontà di Palmer Eldritch stesso[32]. Chi assume il Chew-Z non si ritrova, come generalmente accade, in una realtà psicopatologica generata dalle menti dei singoli consumatori, ma all'interno di un

---

nell'esperienza allucinatoria, mostrando interessanti analogie con il concetto di televisione elaborato da Marshall Mcluhan (secondo il quale la Tv "involves maximal interplay of all senses" e "demands participation and involvement in depth of the whole being"). Marshall Mcluhan, *Understanding Media: The Extension of Man*, Mc-Graw-Hill, New York, 1964, pp. 290-291. In queste esperienze comunitarie, così come accade nel *global village* in cui le persone "live in a clutch of spontaneous synesthesia, painfully aware of the triumphs and wounds of one another", il sé si rivela mera illusione. Marshall Mcluhan and B.R. Powers, *The Global Village: Transformations in World, Life and Media in the 21th Century*, Oxford UP, New York, 1989, p. 95.

[31] Spiega Eldritch che "when we return to our former bodies (…) *you'll find that no time has passed*. We could stay here fifty years and it'd be the same; we'd emerge back (…) and find everything unchanged, and anyone watching us would see no lapse of consciousness". Philip K. Dick, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, in *Five Great Novels*, Gollancz, London, 2004, p. 61. Corsivo mio. La percezione della dilatazione temporale risulta simile a quella degli schizofrenici nel suo creare l'illusione si vivere in un eterno presente che impedisce ogni movimento diretto al futuro.

[32] Postfazione di Giuseppe Di Costanzo a *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, Philip K. Dick, Fanucci Editore, Roma, 2006, p. 267.

universo *chiuso* e collocato al di là di qualsiasi percezione temporale o spaziale, un luogo di abissale solitudine[33]. Dal momento che la realtà generata da Palmer altro non è che un fenomeno di *espansione della sua coscienza*, si potrebbe sostenere che le sue vittime non siano semplicemente imprigionate in questo mondo mostruoso, ma che si siano *fuse con il suo io* ingigantito al punto da comprendere uno pseudo-universo alternativo e che, assorbite dalla sua potenza, siano diventate altrettanti replicanti di Palmer Eldritch, di cui significativamente mostrano le "stimmate" divine da *cyborg* – gli occhi lenticolari da androide, il braccio artificiale e la mascella metallicamente dentellata – prove generali della ricerca di fusione tra l'animato ed il meccanico (tema di cui, come noto, si nutrirà largamente gran parte della successiva estetica postmoderna, dalla Body-Art a David Cronenberg)[34].

Palmer Eldritch, il capitalista che promette ai suoi adepti il raggiungimento dell'eternità[35], è tratteggiato come una strana figura parassitaria pronta ad invadere ogni coscienza, ad infrangere ogni regola spazio-temporale ed a cibarsi, divorare, masticare – *chew* – le sue vittime, quasi a voler riproporre le attività del mitologico dio greco Crono al fine di rendersi immortale[36]. La modificazione permanente della realtà garantita e generata dall'assunzione del Chew-Z permette ad Eltritch di continuare a vivere all'infinito, attraverso una singolare forma riproduttiva che necessita la possessione e distruzione di più coscienze umane possibili, in una lotta per la sopravvivenza in cui,

---

[33] La solitudine è condizione imprescindibile dell'universo di Palmer Eldritch. L'eternità che egli promette è carica di ambiguità dal momento che non si apre nella direzione di una prospettiva escatologica, non introduce nessun segno di salvezza o rinnovamento: è l'eternità dell'impossibilità di un incontro autentico, della solitudine più insopportabile e della fredda e meccanica ripetizione temporale. Fabrizio Chiappetti, *Visioni dal futuro. Il caso di Philip K. Dick*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna, 2000, pp. 46-47.

[34] È ad esempio liberamente ispirato a questo romanzo il film di Cronenberg *EXistenZ* (1999).

[35] Uno degli slogan pubblicitari utilizzati per incentivare la diffusione della droga è: "God promises eternal life. I can do better. I can deliver it". Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 117.

[36] Suggerisce Antonio Caronia che Palmer Eldritch "è anche il simbolo di un raggiungimento dell'immortalità attraverso la manipolazione della realtà e del tempo, un ritorno al sacro nell'unica dimensione in cui esso è possibile, l'eternità e la pervasività del ciclo della merce". Prefazione di Carlo Pagetti a *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, Philip K. Dick, Fanucci Editore, Roma, 2006, p. 11.

come sempre, il supplemento di violenza rappresentato dall'essere presenti a se stessi, cioè dall'essere dotati di coscienza, rende l'atto dell'annientamento ancor più acuto[37].

Ma chi è effettivamente Palmer Eldritch[38]? L'incarnazione post-fordiana del magnate che desidera estendere il suo virtuale potere economico *in infinitum*? Un'ombra di Dio, o meglio dire una "scimmia" di Dio, inconsapevole di essere tale? Un alieno che usufruisce di una sostanza allucinogena per conquistare l'umanità? O forse è la rappresentazione del Maligno[39], da cui si può tentare solo inutilmente di fuggire e che si colloca al posto dell'idea di "Sommo Bene" – di un Dio reggitore delle sorti

---

[37] Fabrizio Chiappetti, *Visioni dal futuro. Il caso di Philip K. Dick*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna, 2000, p. 42-43.

[38] Forse, suggerisce Giuseppe Di Costanzo, Palmer Eldritch è l'incarnazione della paura degli umani di fronte a Dio, l'ignoto, l'arcano, l'*unheimlich*, provata da Dick durante una sua visione del 1963 in cui vide il cielo riempito da un volto crudele, metallico, con delle scanalature vuote al posto degli occhi, una visione terrificante che lui identificò con Dio e che deriva dal ricordo della paura del piccolo Dick del volto del padre temuto come diabolico con indosso un residuato bellico: la maschera antigas. Postfazione di Giuseppe Di Costanzo a *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, Philip K. Dick, Fanucci Editore, Roma, 2006, pp. 270-271. Ricorda con dolore Dick di aver visto "a giant face with slotted eyes. (…) It was an evil, horrible-looking thing. (…) I actually sought refuge in Christianity from what I saw in the sky. Seeing it as an evil deity I wanted the reassurance that there was a benign deity more powerful". Aaron Barlow, *How Much Does Chaos Scare You? Politics, Religion and Philosophy in the Fiction of Philip K. Dick*, Brooklin, New York, 2005, p. 21. In seguito a tale visione paralizzante, generata dallo sgretolamento e collasso del muro che divide le profondità dell'Io e il mondo reale, Dick maturò la decisione di avvicinarsi alla Chiesa Episcopale di Inverness secondo il prete della quale lo scrittore aveva visto non il volto di Dio, ma quello di Satana. Dick non fu mai completamente convinto di questa interpretazione dei fatti. Definì tale visione come l'esperienza conoscitiva estrema, per mezzo della quale il mondo appare in tutta la sua originaria enigmaticità, o come la versione meccanica della paura dell'uomo più ancestrale: quella di essere strappato prometeicamente al proprio io. Fabrizio Chiappetti, *Visioni dal futuro. Il caso di Philip K. Dick*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna, 2000, pp. 27-28 e pp. 48-49.

[39] Se Palmer Eldritch rappresentasse il Maligno, il sovrano della morte e dannazione eterna, giustificata sarebbe la sua descrizione improntata nell'esaltazione dell'orrido al fine di favorire l'insorgenza di un netto senso di repulsione nel lettore cristiano. Come raccomanda S. Paolo, bisogna fuggire il male con orrore ed aggrapparsi all'unico che può concedere la salvezza e la vita eterna: Dio. Tuttavia, Eldritch ha ben poco dello sconfitto, addirittura osa contestare il potere divino ad esso sottraendovi laddove promette di consegnare a domicilio a prezzi concorrenziali la chiave dell'eternità: il Chew Z. Fabrizio Chiappetti, *Visioni dal futuro. Il caso di Philip K. Dick*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna, 2000, p. 34.

dell'universo[40]? Nel tentativo di conferire risposte a tali domande e nel conseguente moltiplicarsi dell'atto interrogativo stesso, il romanzo implode in tutta la sua grandezza, esulando dal fornire al lettore "pleromantista" coerenti risposte definitive[41].

Quel che è certo è che in seguito all'incontro con Eldritch, nessuna verità verrà più mantenuta e difesa come tale: il mondo empirico si spoglia infatti del velo dell'illusorietà a causa della violenza allucinatoria perpetrata mediante il Chew-Z mostrando l'impossibilità oggettiva di stabilire i confini e i gli aspetti caratterizzanti delle illusioni. Il dualismo tradizionale, che vede opporsi con chiarezza l'illusione alla verità[42], risulta inadeguato in una dimensione in cui la percezione della realtà è alterata al punto tale da rendere impossibile un rientro nel contesto di partenza. Il protoplasmatico Eldritch conduce le vittime prescelte nei labirintici mondi virtuali rendendoli più reali di quanto appaiano quelli di provenienza e creando in questo modo una realtà per certi versi simile al concetto di iper-realtà[43] elaborato da Jean Baudrillard.

A questo livello, pare persino riaffiorare la domanda abissale di Nietzsche: *quanta verità* può sopportare un uomo? In una dimensione in cui l'unica percezione di sé è quella di avere coscienza della propria condanna di prigionia ed in cui ogni possibilità di fuga è aprioristicamente esclusa, può il soggetto sopportare di diventare Palmer Eldritch, di sussumerne le stimmate – occhi, bocca e braccio sinistro meccanici, simboli di una trinità artificiale rovesciata, in cui l'occhio onnipotente e onnicomprensivo di Dio si trasforma in una videocamera panoramica, il Verbo fuoriesce da una bocca d'acciaio e lo Spirito Santo, agente di Dio nel mondo, si deforma assumendo le forme di un braccio

---

[40] Suggerisce Gabriele Frasca che la figura di Palmer Eldritch non è una mera manifestazione del male assoluto, ma di ipostasi divine (benevole o malevole) della tradizione gnostica. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 118.

[41] Sulla caratteristica dei romanzi dickiani di generare una "coazione a rileggere" a causa dell'ambivalenza dei finali aperti si rimanda alla Postfazione di Giuseppe Di Costanzo a *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, Philip K. Dick, Fanucci Editore, Roma, 2006. Di Costanzo mette in luce interessanti analogie tra il romanzo dickiano e il *Castello* di Kafka sia per quanto riguarda i personaggi principali che la descrizione del sistema socio-economico. *Ibidem*, p. 270.

[42] Questa tematica verrà approfondita ulteriormente nel presente lavoro nel capitolo quinto.

[43] Tale concetto è stato sviluppato in relazione alla realtà creata dallo strumento mediatico televisivo: per Baudrillard, la rappresentazione televisiva del mondo ha contribuito ad abolire la classica distinzione tra verità e finzione, producendo un'immagine globale del mondo stesso più reale della realtà. Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1995, pp. 69-75. Il concetto di iper-reale verrà approfondito nel capitolo quinto

senza vita – può dunque il soggetto farsi *emblema* di un'umanità così stravolta, perdendo la verità su se stesso e sull'identità del proprio corpo[44]?

In una prospettiva in cui l'elemento sacro e il motivo mistico, espressi già a partire dal titolo del romanzo e sottolineati specificatamente nella parte finale, subiscono un parodistico processo di mercificazione di massa – come accade d'altronde per lo spray Ubik – attraverso la diffusione di una droga che funziona chiaramente come surrogato della dimensione religiosa[45], Dick sembra definire una critica diretta nei confronti del consumismo americano[46]. Palmer Eldritch rappresenta in questo senso davvero il contraddittorio sogno del capitalismo: perseguire l'abolizione di ogni limite sino all'auto-dissolvimento. La merce che l'industriale di ritorno da Proxima[47] ha deciso infatti di spacciare è poco meno che se stesso: il *proprio corpo-merce proteiforme*, consumato fino alla morte, che sopravvive esclusivamente in coloro che lo hanno assorbito[48].

---

[44] Fabrizio Chiappetti, *Visioni dal futuro. Il caso di Philip K. Dick*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna, 2000, pp. 32-33.

[45] Il Chew-Z potrebbe essere interpretato come un surrogato della mela del peccato originale, ovvero di quel tentatore biblico che promette ad Adamo ed Eva il conferimento della dignità divina. L'inganno, nel patto col serpente, consiste nel credere di poter diventare ciò che ontologicamente non si è, di poter dunque fare quel salto di condizione ed entità esistenziale senza pagare alcun prezzo. Ma così non fu: mentre Adamo ed Eva persero i privilegi della vita edenica e furono gettati in un'esistenza segnata dagli orrori del tempo, della sofferenza e della morte, chi assume il Chew-Z raggiunge sì l'eternità, ma a patto di non poter più uscire dall'agghiacciante mondo magico del suo creatore. Fabrizio Chiappetti, *Visioni dal futuro. Il caso di Philip K. Dick*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna, 2000, p. 36.

[46] Gli abitanti dei sordidi tuguri marziani sembrano affetti da una devastante febbre di consumismo che li costringe ad acquistare senza sosta un'enorme quantità di accessori in miniatura capaci di riprodurre realisticamente l'invidiabile *life-style* della bambole. In realtà, tale commercializzazione è solo una copertura legale per il traffico illecito di stupefacenti, il Can-D, capace di generare l'illusione tramite traslazioni empatiche. Così, la critica al consumismo passa attraverso la diffusione delle droghe e la commercializzazione del divino.

[47] Si potrebbe sostenere che su Proxima Eldritch abbia trovato non solo Dio, ma qualcosa di più efficace: una sostanza-Dio, una merce-Dio che, immessa nel mercato interplanetario, può regalare ai suoi consumatori ciò che Paolo prometteva ai fedeli che non si sarebbero addormentati nella morte, confermando in questo modo lo stretto rapporto che lega, come sostiene Marx, il cristianesimo ed il feticismo della merce. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 117.

[48] Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 116.

La droga, ponendosi come sostituto metaforico del meccanismo della sublimazione da parte della comunità consumistica, illustra qui perfettamente l'arcano della merce, i suoi "capricci teologici" di marxiana ascendenza: nella lotta tra le due droghe, il Can-D ed il Chew-Z, si rispecchia la competizione tra una variante arretrata – timida ed "oggettivista" della merce – ed una avanzata, aggressiva e "soggettivista" del capitalismo, quasi che Dick avesse intravisto già nel 1964 la straordinaria capacità del capitale di valorizzare l'immaginario, trasformando i sogni, l'inconscio ed addirittura la teologia in *merci*[49].

La droga risponde dunque alla medesima esigenza che esprimono i prodotti culturali di consumo e gli impulsi teologici: la prospettiva di un'*evasione da un presente che non consente più alcuna ideazione utopica*. Questo è dunque il Chew-Z: immortalità mercificata spacciata all'angolo delle strade[50] o cosa-Dio incarnata nel capitale[51].

L'analogia tra l'assunzione del Chew-Z e dell'LSD appare quindi chiara: in netta opposizione alle idee di Hoffman e Leary, che puntavano sulla positività del processo di dissoluzione dei confini dell'io in chi sperimenta l'acido e nella conseguente possibilità di entrare in contatto con l'aspetto più profondo della psiche umana, sepolto dagli infiniti strati che la cultura, nel suo evolversi, ha accumulato rendendo le facoltà mentali deboli e ridotte, Dick, memore della sua personale esperienza[52], smentisce con decisione le presunte potenzialità della sostanza che, lungi dall'agevolare il contatto con la realtà

---

[49] Si noti lo slogan pubblicitario con cui il prodotto viene lanciato: "Be choosy. Chew Chew-Z", ed il gioco di parole che vuole la pronuncia di Chew-Z essere identica a quella di "Choose it". Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 108-109.

[50] Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, pp. 172-173.

[51] Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 118.

[52] Un ulteriore elemento autobiografico che si affianca in ordine di importanza a quello della sperimentazione delle sostanza allucinogene è la trattazione del drammatico rapporti padre-figlio. Barney Mayerson, insicuro ed inquieto personaggio con evidenti analogie con lo scrittore, si trova a dover affrontare alcune complesse figure paterne, tra cui ovviamente il suo datore di lavoro, Leo Bulero, dall'aspetto mostruoso a causa della dilatazione del cervello e ispessimento della pelle causati della Terapia E e Palmer Eldritch, creatura ibrida e disumana dai progetti di conquista interplanetaria. Prefazione di Carlo Pagetti a *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, Philip K. Dick, Fanucci Editore, Roma, 2006, p. 10.

interiore, imprigionerebbe la mente degli individui in un universo analogo a quello vissuto con sofferenza dagli schizofrenici più gravi[53].

3. DROGA E NEMESI: *A SCANNER DARKLY*

L'esperienza della simmetria tra effetti della droga e esiti della schizofrenia è esattamente ciò che accade a Bob Arctor in *A Scanner Darkly*. La droga, in questo romanzo dal chiaro valore testamentale, assume il difficile ruolo di Nemesi, la dea della vendetta che, in quanto rappresentazione di una forma incomprensibile di giustizia superiore e di azione punitiva contro quegli uomini che hanno ambito a troppa felicità, ripristina l'equilibrio spezzato dagli eccessi umani e restituisce al destino il suo ritmo naturale[54].

Ai giovani appartenenti alla cultura lisergica, contemporanei ed amici di Dick, cui sembrava che la vita, grazie all'incanto della droga, sarebbe durata in eterno, a coloro che assistevano alla scorrere dei giorni chiusi in una sorta di mondo eternamente adolescenziale e che si ponevano intenzionalmente come spettatori, attori e sceneggiatori di un film sulla propria esistenza, considerata più autentica rispetto a quella inerte e tetra di cui si accontentavano gli *straights*[55], a tutti questi la droga sembra *piuttosto aver sottratto* elementi vitali e potenziali utopici. L'inevitabile castigo per la loro ingenuità e infantilità, per il loro porre al di sopra di tutto l'esperienza del divertimento – in cui l'etimologia del verbo rimanda ad una volontà di divergere, deviare, essere in un altro luogo e dunque traslati in un'altra condizione esistenziale[56] – li ha travolti con una imprevedibilità e spietatezza inimmaginabili. Come quei bambini che giocano incoscienti per la strada e che osservano impotenti i compagni venire travolti, mutilati ed annientati dalle macchine in corsa senza però smettere di giocare, i tossicomani hanno coscientemente fatto una scelta non influenzata da alcuna patologia mentale: quella di

---

[53] Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, pp. 108- 115.

[54] Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 19.

[55] Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 176.

[56] Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 20.

sbucare all'improvviso di fronte ad un'auto in corsa e pensare di poter conservare e perpetuare quel brivido per l'eternità.

A Scanner Darkly diventa dunque effettiva parabola del percorso che porterà il protagonista Bob Arctor, costretto dal sistema ad assumere ruoli diversi e contraddittori[57], ad impersonare chiunque e dunque in definitiva nessuno, verso l'annientamento psichico: l'opera si pone come lucida constatazione del fallimento integrale di una generazione che, nel tentativo disperante di sottrarsi allo stile di vita dell'*ordinary people* e di rifuggire dalle logiche e dinamiche del consumo di una società di mercato, si getta paradossalmente nell'inferno speculare del consumo compulsivo di sostanze allucinogene[58] previsto e giustificato dal sistema che dichiaravano di combattere arrivando, con il consumo dell'eroina, alla dolorosa accettazione della morte individuale in una società che, invece, ne rimuove costantemente la presenza virtuale dall'ambito della vita quotidiana[59].

---

[57] Come noto, l'origine della schizofrenia di Bob, causata dalla "bilateral dysfunction" nei due emisferi, è ricondotta nel romanzo alle tensioni della sua doppia esistenza – tossicomane e agente della narcotici – e soprattutto alla sua dipendenza dalla Substance D. Il punto di rottura può essere collocato, nel romanzo, durante la sua conferenza al *Lions Club* di Anaheim, dove, di fronte ad una sala di borghesi bigotti e benpensanti, Bob compie un significativo atto eversivo contro il sistema: prende le difese degli emarginati, isolati nel loro calvario fatto di odio e sospetto reciproco, incarnazioni della fallibilità umana, tentando così di squarciare le grevi coltri del perbenismo sociale e dell'egoismo economico. Mostrandosi forte abbastanza da ribellarsi contro le mostruosità del sistema, sembra farsi carico delle colpe di tutta le generazione lisergica come un Cristo postmoderno, immagine di salvezza per un'umanità irrequieta. Postfazione di Francesco Marroni in Philip K. Dick, *Un Oscuro Scrutare*, Fanucci Editore, Roma, 2009, pp. 326-429.

[58] Come evidenzia Žižek, la questione della dipendenza dalle droghe in quanto pericolo sociale supremo andrebbe compresa sullo sfondo dell'economia di consumi individualista che rende il tossicomane l'unico effettivo "soggetto del consumo". S. Žižek, *Die gnadenlose Liebe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. *Credere*, Meltemi, Roma, 2005.

[59] Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio*, Costa e Nolan, Genova 1996, p. 235. Nello specifico, Frasca scrive: "Se, allora, vi è un'elezione esistenziale in cui la così detta generazione lisergica ha profondamente creduto, è stata giusto quella che decantava nella virtualità percettiva della droghe (Lsd in testa) l'esaltazione dell'individuo, e dunque anche e, forse, soprattutto, della morte individuale, 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

Spaccato di una nazione che, durante gli anni Sessanta e Settanta, ha desiderato vivere fuori dal sistema in una protesta di unicità condannata ad essere di massa, il romanzo non si pone naturalmente né come predica moralistica borghese né come apologia degli stili di vita cosiddetti "alternativi": rappresenta, piuttosto, oltre ad una chiara rivisitazione immaginativa dell'esperienza lisergica compiuta dallo scrittore, un'esplicita denuncia della forza *disgregratrice* della droga nella misura in cui essa frantuma il tempo esistenziale e psichico del tossicodipendente in una realtà governata da ombre, fantasmi e tenebre in cui la dissoluzione dell'essere è l'ultimo stadio del processo di frantumazione e velocizzazione del proprio tempo esistenziale. La società in cui la circolazione delle sostanze allucinogene non viene contrastata, ma addirittura subdolamente incentivata, è fondata infatti su una pseudo-realtà: dietro la maschera della falsa promessa di liberazione epifanica si cela lo smarrimento in una voragine ontologica[60], la dissoluzione della forma in una dimensione assorbita da una moltiplicazione di *kipple* inarrestabile.

Ad aprire il romanzo, la celebre scena kafkiana in cui Jerry Fabin – tossicodipendente ossessionato dall'allucinata certezza di essere stato invaso da un agguerrito esercito di afidi (non a caso parassiti delle piante che in questo caso specifico starebbero attaccando sempre un vegetale, ma umano) – viene trasportato in uno ospedale psichiatrico[61]. Si tratta del momento iniziale di un delirio paranoico che contagerà tutti gli altri personaggi in un intreccio di sguardi che si guardano senza mai incrociarsi. Presenza ambigua che

---

che consumi, non già quanto 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". Gabriele Frasca, *Per speculum in aenigmate*, in Philip K. Dick, *Un oscuro scrutare*, Cronopio, Napoli, 1993, p. 396.

[60] Postfazione di Francesco Marroni in Philip K. Dick, *Un Oscuro Scrutare*, Fanucci Editore, Roma, 2009, p. 323.

[61] La scena che apre *A Scanner Darkly* di Jerry che si scuote con vigore per liberarsi da pidocchi inesistenti che gli infestano il corpo intero ad anche le membra interiori, provocandogli con i loro morsi dolori insopportabili prima di essere trasportato d'urgenza all'ospedale psichiatrico sembra sia realmente stata realmente vissuta da un amico di Dick che si suicidò dopo pochi mesi dall'internamento. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 194 -195.

aleggia tra le pagine del romanzo è la *Substance Death*[62], una super-droga della quale la polizia non riesce apparentemente ad individuare la fonte che causa in chi l'assume una devastante rescissione degli emisferi cerebrali[63]. Come si svelerà alla fine della romanzo, è *l'organizzazione sociale stessa a distribuire sia il veleno* (l'azzurro fiore della *Substance M*, la Mors ontologica) che il suo antidoto (la comunità di recupero *New Path*[64]) imponendo alle sue vittime una politica di sfruttamento al fine di costruire un individuo interamente asservito al sistema: l'androide della società futura[65].

Lo stato di polizia americano costringe la gente comune a sottoporsi ad un controllo totale, in una realtà orwelliana in cui le videocamere (aggiornate in ologrammi) trasmettono ovunque, in cui ogni telefono pubblico è intercettato e i protagonisti (Fred, Donna e Barris) non possono far altro che sospettarsi reciprocamente. L'emblema di una tale situazione paranoica volutamente rafforzata in cui tutti forniscono informazioni su tutti è la *scramble suit*, la "tuta disindividuante"[66] indossata per impedire il

---

[62] Le cui iniziali SD rimandano ad una *Spiritual Death* o *Slow Death*, ma anche a *Scanner Darkly*. "Arrivederci e salve: differenziazioni nell'ultimo Philip K. Dick", Darko Suvin in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K. Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 91.

[63] Dick era affascinato dal lavoro di Robert E. Ornstein alla Stanford University che dimostrava l'esistenza di due menti separate in seno ad un medesimo cervello. Così commenta nel saggio del 1976 *Man, Android, and Machine*: "From Ornstein's work it would appear that (…) we have two entirely separate brains, rather than one brain divided into two bilaterally equal hemispheres. (…) Each brain works its own unique way (the left is like a digital computer; the right much like an analogue computer, working by comparing patterns). Processing the idental information, each may arrive at a totally different result – whereupon, since our personality is constructed in our left brain, if the right brain finds something vital that we to its left remain unaware of, it must communicate during sleep, during the dream; hence the Dreamer who communicates to us so urgently in the night is located neurologically, evidently, in our right brain, which is the not-I". Lawrence Sutin (Ed.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, Pantheon, New York, 1995, pp. 220-221. Tali teorie sono evidentemente alla base della nozione di soggettività scissa di Bob Arctor.

[64] Questa comunità si ispira a quella canadese *X-Kalay*, nella quale Dick si rifugiò, dopo un tentativo di suicidio a Vancouver, nel marzo del 1972. Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 104.

[65] Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 204.

[66] Arctor sostiene che la tuta è stata progettata e successivamente creata a partire da un'allucinazione indotta da sostanze psicotrope molto simile a quella che Dick stesso sperimentò dopo aver assunto dosi vitaminiche eccessive. Così come l'inventore dell tuta

riconoscimento degli agenti operativi, che si erge a metafora della logica del profitto in un universo commerciale governato dalla politica del *laissez-faire* e il cui obiettivo primario è la lenta ed implacabile sfumatura dei confini e la conseguente disgregazione dei contorni dell'identità[67].

Trasponendo in *fiction* le teorizzazioni di Michel Foucault[68] sul ruolo determinante del proibizionismo per lo sviluppo delle attività illegali, Dick sembra suggerirci che il controllo ossessivo di una società come quella tratteggiata nel romanzo – specchio di quella americana sua contemporanea – nel suo legittimare la differenza tra spacciatore e benpensante, pericoloso e sicuro, nemico e amico, permette il raggiungimento della produttività massima dei traffici illeciti. In una realtà in cui il delirio persecutorio, patologia socialmente normalizzata, non si caratterizza più come esperienza meramente soggettiva, ma come una generale modalità relazionale all'interno di una dimensione di scambi interattivi caratterizzati da una concorrenza illimitata e selvaggia[69], Bob Arctor,

---

"watched thousands of Picasso paintings replace one another at flash-cut speed", lo scrittore si trovò una notte "flooded with coloured graphics which resembled the nonobjective paintings of Kandinsky and Klee, thousands of them one after the other, so fast as to resemble 'flash cut' use in movie work". Philip K. Dick, *A Scanner Darkly*, in *Five Great Novels*, Gollancz, London, 2004, p. 663 e Philip K. Dick, *Selected Letters of Philip K. Dick* –1974, Underwood-miller, Novato, CA, 1991, p. 142.

[67] Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 106.

[68] Riguardo il rapporto tra proibizionismo ed illegalità, sostiene Foucault che: "the existence of a legal prohibition creates around it a field of illegal practises, which one manages to supervise, while extracting from it an illicit profit through elements, themselves illegal, but rendered manipulable by their organization in delinquency. This organization is an instrument for administering and exploiting illegalities". Evidenti anche le analogie tra il ruolo delle prigioni, sempre secondo Foucault, nel produrre delinquenza istituzionalizzando il crimine che dovrebbero punire e lo scopo del centro di riabilitazione per Dick il quale, lungi dall'auspicare ad un effettivo recupero del malato, si configura come un'istituzione che spinge il tossico ad entrare nella catena del mercato di consumo partecipando direttamente alla produzione e distribuzione dei beni e servizi, perpetuando la dipendenza da sostanze ridotta ad un vero e proprio business. L'America intera, dunque, funge da centro riabilitativo normalizzando il comportamento dei suoi abitanti ma allo stesso tempo mantenendo un livello di criminalità che giustifichi un apparato poliziesco di sorveglianza e repressione. Michel Foucault, *Discipline and Punish*, trans. Alan Sheridan, Vintage, New York, 1991, p. 280. Per un ulteriore approfondimento sulla questione si veda Paul Youngquist, "Score, Scan, Schiz. Dick on Drugs", *Cultural Critique*, 44-Winter 2000, University of Minnesota.

[69] Gabriele Frasca, *Per speculum in aenigmate*, in Philip K. Dick, *Un oscuro scrutare*, Cronopio, Napoli, 1993, p. 387.

l'uomo "alter-abito" rappresentante dell'eterna lotta tra Eros e Thanatos[70], si fa allegoria della duplicazione psichica della coscienza[71], della persona o maschera sdoppiata che finisce per rappresentare la correlata schizotimia di un'America che da un lato si vuole espressione di una sovversiva e anticonformista anima *radical*, ma che dall'altro si struttura attorno ad uno stato repressivo poliziesco organizzato su una estesa "sindrome Watergate"[72], rendendo il proprio corpo – o meglio il proprio apparato psichico minato nella sua complementarità – terreno di battaglia per un dissidio dalla valenza *macrocosmica* (l'intera civiltà) e *microcosmica* (il punto di vista dei singoli soggetti che partecipano all'edificazione delle organizzazioni storico-sociali).

La dimensione identitaria del soggetto subisce un'incessante rivisitazione che, in definitiva, determina una frammentazione in schegge della sua psiche, l'estinzione della propria anima ed il trionfo della morte di sé[73]. Incarnazione dell'opposizione dualista centrale del romanzo, *freak/straight*, il personaggio di Bob/Fred si configura come un tentativo da parte di Dick di riconciliazione, almeno a livello finzionale, di un conflitto sociale più ampio – un tentativo destinato però a fallire miseramente[74].

Attraverso il viaggio dal baratro esistenziale alla riscoperta e potenziale rinascita sociale e spirituale, il protagonista riesce finalmente a percepire le radici del male: *nulla è mai come appare*[75]. Dal fondo di una società priva di sistemi assiologici, incapace di

---

[70] V. Frissore, Introduzione a Philip K. Dick, *Scrutare nel buio*, Editrice Nord, Milano, 1979, p. 151-153.

[71] Al parossismo della sua crisi identitaria Arctor si chiede: "*How many Bob Arctors are there*? A weird and fucked-up thought. Two that I can think of, he thought. The one called Fred, who will be watching the other one, called Cob. The same person. Or is it? Is Fred actually the same as Bob? Does anybody know? I would know, if anyone did, because I'm the only person in the world that knows that Fred is Bob Arctor. *But*, he thought, *who am I? Which one of them is me?*". Philip K. Dick, *A Scanner Darkly*, Vintage, New York, 1991, p. 96. Corsivo mio.

[72] Gabriele Frasca, *Per speculum in aenigmate*, in Philip K. Dick, *Un oscuro scrutare*, Cronopio, Napoli, 1993, p. 389.

[73] Postfazione di Francesco Marroni in Philip K. Dick, *Un Oscuro Scrutare*, Fanucci Editore, Roma, 2009, p. 325.

[74] Peter Fitting, "Reality as Ideological Construct in P.K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 10 (1983), p. 229.

[75] D'altronde, la predicazione paolina da cui trae ispirazione il romanzo nelle sue tematiche e nella scelta del titolo sottolinea la parzialità e confusione della visione umana che non ha ancora raggiunto quella conoscenza che solo Dio può infondere: "Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa (*Now we see through a glass, darkly*); ma allora vedremo faccia a faccia.

guardare al futuro e abbandonata da qualsiasi impulso redentivo, che ha smarrito se stessa e si è resa guscio vuoto abitato da fantasmi, la voce di Bob incarna la lotta contro i meccanismi mistificatori che, generando pulsioni contrastanti, pubblicizzano la droga come esclusivo *medium* salvifico.

Ancora una volta ci troviamo di fronte ad un tragico percorso nella dimensione stravolta della follia dei personaggi, vittime tanto di un sistema economico quanto dell'incubo della droga: nei loro gesti si cela un cupo sentimento di fatalismo e rassegnazione, tipico del drogato che si aggira per le vie del mondo sopportando il peso di una sofferenza che accomuna tutti gli esseri umani. E ancora una volta riaffiora un dubbio: può la mente psicotica funzionare con maggiore lucidità di quella delle caste dirigenziali che, ignorando il bene comune, agiscono sadicamente assecondando ambizioni perverse e propositi occulti? Similmente al *fool* del *King Lear*, Bob Arctor-Actor, attore stravagante e a tratti comico, recita sul palcoscenico della vita il dramma pirandelliano della crisi dell'identità postmoderna, della manipolazione dei ruoli e del carattere fallace dell'esperienza in cui l'instabilità non è solo il paradigma di una società in cui le coscienze vengono sovrapposte e l'umanità minacciata, ma lo è anche del *linguaggio narrativo costretto ad accettare tale condizione di frammentarietà* attraverso il recupero di un discorso a tratti balbettante e incoerente, pervaso da termini osceni e violenti e scosso dal malfunzionamento mentale[76]: un esempio supremo di scrittura delirante in cui la paranoia letteralmente *parla* guidata dalla logica della mania di persecuzione, del grande complotto e dalla dissociazione psichica.

Risulta ora abbastanza evidente quanto il riconoscimento della potenza della metafora della droga e della droga come metafora sia essenziale al fine di comprendere l'opera dickinana. Possiamo dunque tentare una sintesi: la droga si presenta in Dick come la sostanza per eccellenza, vale a dire, etimologicamente, come *substantia*, *upokéimenon*, realtà ultima celata sotto le apparenze e che, non a caso, nel romanzo sorge dalla terra a cui verrà ricondotto Bob nella sua condizione vegetativa di *death-in-life*; in secondo luogo, la droga rappresenta un falso Dio, o meglio un *surrogato* dell'assenza di Dio. In

---

Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente come anch'io sono conosciuto." (Paolo di Tarso, *Prima lettera ai Corinzi*, 13, 12). Corsivo ed aggiunta in lingua inglese mia.

[76] Introduzione di Carlo Pagetti a Philip K. Dick, *Un Oscuro Scrutare*, Fanucci Editore, Roma, 2009, p. 10.

un mondo che si configura come falso riflesso diabolico di cui si ignora l'originale, sembra che l'ultimo barlume di umanità – e dunque di divinità –, la scintilla finale della Gnosi, l'estrema speranza di redenzione e salvezza sopravviva nei recessi più profondi dell'anima di un tossicodipendente giunto allo stadio finale di un percorso in cui la droga può aver assunto il significato di un sostituto di Dio che potrebbe a sua volta essere comparato ad un *pusher* – si pensi a Palmer Eldritch – o ad un drogato stesso artefice della creazione-catastrofe. Se, come afferma più volte Dick, Dio va cercato là dove meno ci si aspetta di trovarlo, quale teologia migliore che reperire tracce di divinità tra i rifiuti sociali, tra i tossicomani in stato di overdose che perseguono il perverso piacere di una completa autodistruzione, in una sorta di perfetta e postuma messa in scena del freudiano *Todestrieb*[77]?

Le sostanze che congelano il tempo in un claustrofobico presente, l'"endless nothing"[78], rendono dunque i tossicodipendenti altrettanti Manfred Steiner in cui la malattia individuale, raffigurazione traslata della malattia sociale, emerge come sintomo del malfunzionamento di una collettività che non è più in grado di garantire ai suoi membri un sistema di vita equo e soddisfacente[79]. Tossicomani e schizofrenici sono dei "diversi": clinicamente bollati al fine di permettere ai membri di un universo simbolico di sopravvivere stabilendo il confine tra normalità ed anormalità, essi brancolano nel tessuto sociale disegnando il perimetro di uno spazio inesistente o inaccessibile (come Manfred[80], che sente musiche che nessun altro è in grado di ascoltare).

La barriera che si erge tra "loro" e il mondo esterno, dalla qualità principalmente percettiva, ne decreta l'assoluto isolamento non solo rispetto alla collettività dei cosiddetti "normali", ma anche all'interno dell'area di emarginazione in cui vivono gli altri non-adatti. In uno spazio desolato tra normalità e devianza, la visione della realtà in frammenti visivi disconnessi non collocati in una sequenza temporale logica, ma

---

[77] Sui vari significati che la droga può assumere nelle opere di Dick si rimanda a Paolo Prezzavento, "*Allegoricus semper interpres delirat: Un oscuro scrutare* tra teologia e paranoia" in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K. Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, pp.225-235.

[78] Philip K. Dick, *A Scanner Darkly*, in *Five Great Novels*, Gollancz, London, 2004, p. 788.

[79] Richard Ohman, *Politics of Letters*, Wesleyan University Press, Middletown, 1987, p. 68.

[80] Nicoletta Vallorani, "Con gli occhi di un bambino: lo sguardo di Manfred su una società psicotica", Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K. Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, pp.178-187.

organizzati secondo uno schema essenzialmente discontinuo, assimila i malati mentali ai tossicomani in un intreccio in cui le diversità possibili convergono alla fine verso un *medesimo esito*: le "periferie dell'impero", immancabilmente, si *somigliano*. La necessità di emarginare i diversi, che è alla base della loro reclusione claustrofobica in prigioni simboliche oltre che materiali, allegorizza allora emblematicamente l'effetto dell'autoprivazione finale, come è evidente nel destino di Bruce/Bob/Fred: nessuna possibilità di *vedere*, di *muoversi*, di *pensare* – e dunque nessuna possibilità di esistere.

CAPITOLO TERZO

Delirio mistico: quando Dio diventa personaggio

1. MISTICISMO, GNOSI, METAFISICA: L'ELEMENTO RELIGIOSO NELL'OPERA DI DICK

Art like theology, a packaged fraud.

(Philip K. Dick, *The Trasmigration of Timothy Archer*)

L'esperienza religiosa è assoluta. Non si può discuterne; si può solo affermare di non aver mai avuto quell'esperienzae chi discute con voi dirà "mi dispiace , ma io l'ho avuta", e con questo la discussione sarà finita.

(C.G. Jung, *Psicologia e religione*)

Una delle forme più eclatanti che la sensibilità di Dick assunse nella parte finale della sua esistenza è rappresentata senza dubbio dalle ricorrenti esperienze di delirio mistico. Per comprenderne il senso, o meglio, per valutare l'*autointerpretazione* che Dick stesso ne diede, è possibile riferirsi non solo al decorso del suo effettivo stato clinico, di cui abbiamo già discusso nel primo capitolo, ma anche, più articolatamente, alla genesi della sua complessa formazione culturale.

Interessatosi al pensiero platonico durante il breve periodo universitario, la passione filosofica dello scrittore si tramutò presto in una sorta di ossessione teologica. Fin dall'inizio degli anni Settanta, Dick cominciò infatti ad esplorare mentalmente i confini dell'universo alla ricerca di un segnale o di un indizio che attestasse l'esistenza di un principio razionale infinito. È noto peraltro l'utilizzo da parte dello scrittore di antiche dottrine mistico-filosofiche – Gnosticismo, Ermetismo, Cabala, Platonismo, Neoplatonismo – potenziate e modernizzate dalla fusione con la tematica centrale della ricerca di un *iter* di guarigione della propria psiche. Si tratta di un processo di "assorbimento" culturale, per così dire, volto a fondere spesso *metafisica* e *psicoanalisi*

(ciò accade esemplarmente, come vedremo, in romanzi come *VALIS* e *The Divine Invasion*, significativamente definiti "metapsychoanalytic"[1]).

Fin dagli anni Settanta, peraltro, Dick prese in considerazione anche altre dottrine teologiche e sistemi religiosi interpretandoli dapprima come ragionevoli ipotesi circa la natura e il destino del mondo empirico e successivamente come tentativi fallimentari di applicazione di un "ordine assoluto" al mutamento continuo dell'esistente. Come più volte ricordato, gli anni Settanta rappresentarono infatti per lo scrittore la concretizzazione di una sofferenza psichica assai invalidante. In relazione alla serie di esperienze allucinatorie di cui abbiamo già detto[2], Dick elaborò dunque una teoria metafisica che assurge spesso a vero e proprio *sistema di significazione generale* dell'esistenza. Si tratta di una sorta di fusione (non di rado abbastanza arbitraria) di vari sistemi filosofico-religiosi[3], che includono, oltre ai succitati, anche elementi e

---

[1] Un interessante rapporto tra gli ultimi romanzi di Dick e la psicoanalisi è stato tracciato da Roger J. Stilling il quale sottolinea la profonda tendenza narrativa dello studio e pratica psicoanalitica. Stilling cita tutti i riferimenti a Freud individuabili nelle opere dickiane in quanto assolutamente imprescindibili per uno scrittore che affronta delicate tematiche quali nevrosi, deliri psichici, delusioni e psicosi. Anche laddove Freud non viene ripreso direttamente, il *milieu* mentale in cui si trovano immersi i personaggi, profondità psicotiche, rimanda immediatamente all'ambito psicoanalitico. Cfr. Roger J. Stilling, "Mystical Healing: Reading Philip K. Dick's *VALIS* and *The Divine Invasion* as Metapsychoanalytic Novels", *South Atkantic Review*, Vol. 56, No. 2 (May, 1991), pp. 91-106.

[2] Si tratta degli eventi denominati 2-3/74 durante i quali, tra le molteplici interpretazioni avanzate dallo scrittore per spiegarne la genesi ed il senso, Dick si convinse di vivere un destino intrecciato a quello del vescovo Pike morto nel 1969. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 204. Inoltre, durante queste visioni Dick parlava in greco antico, lingua sconosciuta ma studiata proprio dal vescovo. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 261.

[3] Nell'*Exegesis*, Dick confessa di aver utilizzato al fine giungere ad un'accettabile spiegazione dell'esperienza 2-3-74 il *Libro tibetano dei morti*, l'orfismo o gnosticismo, il neoplatonismo, il buddismo, il cristianesimo esoterico e la Cabala. La teoria a cui approdò fu quella secondo cui gli esseri umani, inconsapevoli del fatto di essere già morti, rivivono le proprie esistenze precedenti come se fosse una registrazione (governata da VALIS) dove ripercorrono incessantemente un ciclo praticamente chiuso modificabile soltanto per opera dell'intervento divino che risveglia e provoca simultaneamente il ricordo e l'oblio, cosicché l'ascesa alla vera dimora possa essere finalmente compiuta. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 378.

suggestioni tratti dal pensiero di Spinoza, dai frammenti di Pitagora e, in ultimo, dalla psicologia analitica di Jung, su cui torneremo più avanti[4].

Durante l'internamento della moglie Anne, Dick conobbe un'affascinante donna, Maren Hackett, membro attivo della parrocchia cattolica episcopale d'Inverness, che lo indusse a leggere le lettere di San Paolo. Si interessò specificatamente al concetto di *caritas*, (o "empatia" secondo la traduzione dickiana). Questo primo tentativo di avvicinamento all'ambito metafisico trova la sua ragion d'essere nell'esperienza psicotica del 1963, in cui lo scrittore percepì l'angosciosa figura di un viso metallico e malvagio, suprema incarnazione del male assoluto, che lo fissava[5]. Il problema di Dick non era tanto quello di distinguere la realtà dalle allucinazione psicotiche – laddove tale visione fosse stata un mero prodotto della sua mente malata, non trovava alcunché di rassicurante nel fatto che un tale orrore albergava ormai *dentro* e non fuori di lui – quanto quello di trovare una sorta di *compromesso* tra la sensazione che i propri meccanismi di filtro si fossero irrimediabilmente danneggiati e la realtà concreta[6].

Avvicinatosi proprio in quest'occasione alla Chiesa episcopale, Dick trovò accoglienza in quest'ambiente, attratto dalle più radicali teorie gnostiche di cui alcuni esponenti di quella confessione si facevano sostenitori[7]. In preda ad una vera e propria conversione religiosa garantita dall'autenticità di un'esperienza nuova che lo rivoltò come fosse un guanto entusiasmandolo nei confronti di atteggiamenti in precedenza oggetto di profondo disprezzo, Dick trovò infatti assolutamente irresistibile la teoria gnostica. Sopravvissuta per secoli nonostante le violente persecuzioni messe in atto dalla chiesa cattolica, l'ipotesi gnostica disegna un complesso sistema teologico-

---

[4] Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, pp. 127.128.

[5] Come quanto esposto nel capitolo precedente, tale volto metallico, cieco ed inumano, ricordo dello scrittore del viso paterno con indosso una maschera antigas, avrebbe poi fornito ispirazione preziosa per la costruzione del personaggio di Palmer Eldritch.

[6] Una della interpretazioni che Dick propose riguardo tale evento fu che esso fosse spiegabile come malfunzionamento del meccanismo dell'*ìdios kòsmos* nell'attività di filtro della caotica realtà del *koinòs kòsmos*. Philip K. Dick, lettera Bruce Gillespie, in Gillespie (edit.), *Philip K. Dick: Electric Shepherd*, citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 174.

[7] Sul rapporto tra Dick e lo gnosticismo si rimanda ad una trattazione più puntuale in Lorenzo Di Tommaso, "Gnosticism and Dualism in the Early Fiction of Philip K. Dick", in *Science Fiction Studies*, Vol. 28, March 2001.

allegorico il cui centro è l'ipotesi di una radicale scissione tra il mondo sensoriale (considerato come un universo illusorio generato da una divinità inferiore e crudele) e il mondo metafisico superiore creato da Dio. Come spiegherà lo scrittore in *VALIS*:

> In Gnosticism, man belongs with God against the world and the creator of the world (both of which are crazy, whether they realize it or not). The answer to Fat's question, 'Is the universe irrational, and is it irrational because of an irrational mind governs it?', receives this answer, via Dr. Stone: 'Yes it is, the universe is irrational; the mind governing it is irrational; but above them lies another God, the true God, and he is not irrational; in addition that true God outwitted the powers of this world, ventured here to help us and we know him as the Logos[8].

Sempre più affascinato dalle dottrine legate alla messa degli episcopali (ed in modo particolare a quella della transustanziazione della carestia) e scartata sia l'originaria ipotesi secondo cui l'entità percepita potesse essere Dio, sia la successiva (consigliatagli direttamente dal sacerdote della chiesa episcopale) che riconduceva l'esperienza ad un contatto con Satana, Dick prese seriamente in considerazione ulteriori interpretazioni dell'evento, convincendosi di aver sperimentato una effettiva manifestazione dell'esistenza del Dio gnostico[9]. Compreso il motivo per cui il mondo viene percepito

---

[8] Citato da Peter Fitting, "Reality as Idealogical Construction: A Reading of Five Novels by Philip K. Dick", *Science Fiction Studies*, Volume 10, 1983, p. 231.

[9] Questi interessi spinsero Dick allo studio della psicologia analitica di Jung, e particolare del saggio, *Il simbolo della trasformazione nella Messa* in cui l'autore ipotizza che dietro la visione cristiana del Cristo crocifisso per espiare i peccati dell'umanità si celi un'interpretazione gnostica della punizione adeguata alla colpa: un essere divino muore perché punito per aver creato un mondo fallato: "Da certi sistemi gnostici deduciamo che l'*auctor rerum* è stato un arconte inferiore che si immaginava di creare un mondo perfetto mentre finì per creare soltanto qualcosa di imperfetto e pieno di dolore". C.G. Jung, *Il simbolo della trasformazione della Messa*, in *Opere*, vol. 11, Bollati Boringhieri, Torino, 1979, p. 259. L'idea della carestia, dunque lo ossessionava letteralmente portandolo a rimproverarsi per aver rappresentato, in *Three Three Stigmata of Palmer Eldritch*, un'eucarestia negativa (il Chew-Z) e per aver amato, temeva, il demiurgo crudele che la impartiva promettendo il raggiungimento dell'eternità. Sarà proprio in un altro romanzo, *Ubik*, che l'eucarestia, rappresentata ironicamente nella figura di un atomizzatore, si riapproprierà della sua valenza positiva come di un anti Chew-Z che alla disfatta psichica ed all'abbandono letale ai processi di deterioramento e decrepitezza si opporrà come unico ed efficace antidoto. Su questi temi, cfr. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete*

come una prigione o un'illusione – prodotto della mente imperfetta di un demiurgo – il passo successivo sarebbe dunque stato quello di *risalire fino alla luce divina* (nell'ombra della quale il demiurgo tiene l'umanità prigioniera) attraverso la ricerca di un "contatto" reale con la dimensione metafisica.

Nel momento in cui ci si abbandona alla convinzione che la propria vita si dispiega secondo le leggi preordinate di un disegno divino, le strade si riducono a due: la fede religiosa da un lato e la paranoia dall'altro. Nell'ora della morte, profetizzava lo scrittore sulla scia di San Paolo e Lucrezio, evidente potrebbe apparire quanto confusamente abbiamo percepito la realtà durante la nostra esistenza, accecati dal suo riflesso deformato generato dalla paura della dissoluzione e dell'aperta vacuità delle nostre sofferenze. Dick, scettico sul valore conoscitivo dell'esperienza sensoriale e della corrispettiva organizzazione psichica, si fece sempre portavoce di un approccio interpretativo che riconosceva l'insensatezza e la casualità della ricerca ossessiva di senso in ciò che ci circonda e che riconduceva il principio e fine ultimo al caso[10].

Nel consolidamento del suo rapporto con lo gnosticismo, determinante si rivelò l'amicizia con il vescovo della chiesa episcopale della California James A. Pike[11], più volte processato per eresia in ragione della sua messa in discussione del concetto di Trinità e del suo avvicinamento a dottrine zoroastriane a seguito alla scoperta dei Rotoli del Mar Morto[12]. Deceduto nel 1969 nel deserto della Giudea mentre investigava sulla

---

morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia, Hobby and Work, 2006, p. 177-178. Sul complesso rapporto tra Dick e Jung torneremo invece più estesamente nelle pagine successive.

[10] Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 229.

[11] Figura religiosa estremamente controversa, Pike si impegnò per i diritti delle donne e degli omosessuali di avere un ruolo nella Chiesa e nelle lotte per i diritti civili ed il salario minimo dei lavoratori. Nel 1965 partecipò alla famosa marcia in Alabama con Martin Luther King. Da un punto di vista strettamente teologico, la sua dissidenza si concretizzava nella messa in discussione del dogma della verginità della Madonna e della Trinità e per la sua condotta personale. Si ricordi il suo inserimento dell'astronauta John Glenn tra i santi che decoravano le vetrate della cattedrale di San Francisco, le sue molteplici relazioni extraconiugali ed il suo tentativo di mettersi in contatto con il figlio morto. Cfr. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, pp. 65-66.

[12] Philip K. Dick, lettera a Claudia Bush, 15 luglio 1974 (inclusa in *Esegesi* 004-1974), citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 203-204. La scoperta di questi manoscritti risalenti al II secolo a. C, la così detta biblioteca essena di Qumran e quella gnostica di Nag Hammadi, datata 1947, attestava la

verità della figura di Gesù Cristo (e per questo divenuto simbolo, agli occhi dello scrittore, dell'appassionata ricerca della conoscenza suprema implacabile davanti a qualsiasi ostacolo), influenzò notevolmente la vita e la produzione letteraria dello scrittore. Dai tentativi del vescovo di contattare il figlio Jim, suicida nel febbraio del 1966[13], tramite sedute spiritiche[14] e dalla profonda crisi dottrinale che ne fece vacillare il credo cristiano portandolo in Israele alla ricerca di prove che confutassero l'immagine di Gesù Cristo propugnata dal cattolicesimo[15], Dick trasse infatti ispirazione per il suo romanzo del 1982, parte della trilogia *VALIS*, *The Transmigration of Timothy Archer* (1982).

Come noto, dalle esperienze di delirio del febbraio e marzo 1974, Dick pensò di trarre materiale prezioso per l'elaborazione di opere che avrebbero dovuto avere il delicato ruolo di mezzo di riorganizzazione di quegli spesso sconnessi frammenti di pensiero e di teorie che rischiavano di comprometterne il già precario equilibrio mentale

---

presenza degli stessi insegnamenti – i *Loghia* – che Cristo per primo avrebbe impartito secondo i Vangeli Sinottici in documenti anteriori alla sua stessa nascita, ipotizzando in questo modo che il Figlio di Dio non fu altro che uno dei tanti predicatori di cui all'epoca pullulava la Palestina. Questo argomento fomentò i miscredenti nella loro lotta contro il cristianesimo e fece vacillare la fede di molti ecclesiastici, tra cui il vescovo Pike. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 290, p. 156 e Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 79-80.

[13] Il figlio di Pike morì all'età di vent'anni suicidandosi con un fucile da caccia. Si ipotizzò che tale gesto estremo fosse stato causato dalla pressione esercitatagli dalla figura paterna, dal suo incestuoso innamoramento per l'amante del padre, dall'aver preso coscienza delle sue tendenze omosessuali o da un'eccessiva dose di acido. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 160.

[14] Su questo punto Dick rimase alquanto scettico in quanto non amava le spiegazioni "occulte" che prescindono da un'analisi rigorosa. Risultava penoso per lo scrittore osservare impotente lo sprofondamento di una mente da lui considerata così brillante, come quella dell'amico Pike, nell'assurdità di una credenza infondata. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 161. Questo suo punto di vista coincide con quello del narratore femminile del romanzo, Angel Carter.

[15] Da uno di questi viaggi il vescovo Pike ritornò con una informazione sconcertante: i membri della setta di Gesù solevano coltivare, nelle loro caverne, al di sopra del Mar Morto, un fungo utilizzato per la preparazione di una sorta di pane e brodo la cui consumazione ricorda nettamente la pratica della comunione. Era stata svelata la natura allucinogena di questo fungo, denominato, *Amanita Muscaria*, oggetto di un culto della fertilità risalente all'antichità più remota. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 159.

dello scrittore[16]. La problematica sorse immediatamente: come è possibile elaborare narrativamente eventi la cui stessa realtà effettiva è *dubbia*? E, soprattutto, di che *tipologia* di eventi si tratta? Dick, rileggendo il suo *Ubik*[17] come il prodotto della volontà di manifestarsi da parte di una mente superiore[18], nominò l'Ubik-identità (e non l'Ubik-libro) con un acronimo: *VALIS* (*Vast Active Living Intelligent System*), scegliendo così un nome in codice che presentava il vantaggio di essere puramente descrittivo, quasi una denominazione da software informatico, totalmente privo di quei rimandi religiosi compromessi da sistemi confessionali. Ciò nonostante, Dick si stava riferendo proprio a Dio, convinto del fatto che il vero nome di quest'ultimo non fosse tale e che la vera conoscenza di quest'attributo rappresentasse il livello estremo della sua divinità. L'acronimo *VALIS* – temine convenzionale che aveva creduto di immaginare al pari di *Ubik* – rimanda dunque a quel carico di *inconoscibilità* ed *innominabilità* che rappresentava perfettamente l'entità divina[19].

In una condizione esistenziale nebbioso terreno di scambio di messaggi confusi e contraddittori, Dick si identificò con Glen Runciter, il "profeta" che, raggiunte nel

---

[16] Il tentativo di assicurare la presenza di Dio nei suoi romanzi, inizia con *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* e *Ubik*, entrambi pervasi da elementi teologici depotenziati, tuttavia, dall'esplicito riferimento alla merce ed al capitalismo. Cfr. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, p. 121.

[17] Il rimando al divino emerge già a partire dal titolo del romanzo il quale fa esplicito riferimento, provenendo dal latino *ubique*, all'ubiquità: uno degli attributi del Dio cristiano. Inoltre, l'epigrafe dell'ultimo capitolo richiama l'inizio del Vangelo di Giovanni. P. Fitting, "Ubik: the Deconstruction of Bourgeois Sf", *Science-Fiction Studies*, Volume 2, 1975.

[18] Come esposto in precedenza, una delle tante visioni che sconvolsero la mente di Dick – sia in fase di sonno che di veglia essendo il confine che differenziava questi due stati divenuto per Dick ormai pressoché indistinguibile – fu quella di un libro che lui era certo contenesse tutte le risposte dalla rigida copertina di colore blu, lungo non meno di settecento pagine e stampato nel 1966 o 1968. Un Libro, riteneva lo scrittore, particolarmente sacro (forse quello di cui si parla nel *Libro di Daniele*) che lui individuò prima in una biografia del presidente Warren G. Harding e che poi collegò allo stesso *Ubik*. La condizione di falsa ed imperfetta conoscenza che caratterizza le menti umani si ritrova nella lotta dei dipendenti di Glen Runciter, presumibilmente smarriti nel labirinto della semivita, alla disperata ricerca del vaporizzatore Ubik, unica arma efficace contro l'avanzare del caos entropico. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p.258-260.

[19] Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 260.

limbo le coscienze intorpidite dei morti[20] ignari della propria condizione, tenta di sconfiggerne l'inesorabile forza entropica[21] attraverso la diffusione di una sostanza dalle chiare origini divine, Ubik, che rallenta il processo di degrado della realtà, stabilizza l'esistenza e consente di oltrepassare l'inganno facendo emergere la natura "ortogonale" del flusso temporale. Dopo Maometto e Mosè, Dio si era dunque manifestato a lui. E ciò era avvenuto – come sempre deve accadere, secondo una lunga tradizione mistico-teologica – in forme inaspettate[22]. Tutto ciò al fine di concedergli la possibilità di

[20] Come noto, in *Ubik*, a differenza dal processo di definitiva resurrezione descritto in *InCounter-Clock World*, i morti tenuti in uno stato purgatoriale di semi-vita possono parlare con i loro cari. Si potrebbe ritrovare qui un'eco della funzione delle sedute spiritiche, oggetto di frequenti discussioni con il vescovo Pike.

[21] Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 261.

[22] D'altronde, anche i messaggi di Runciter non sono contenuti in illustri enciclopedie, ma appaiono in spot televisivi o sotto forma di graffiti nei bagni. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 280. L'occultamento di elementi così sofisticati in deliranti messaggi pubblicitari rimanda ad una teoria della degradazione del sacro tipicamente statunitense. Si pensi alla frequente sovrapposizione di elementi della quotidianità a forme religiose specie negli Stati Uniti. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, p.71. Il tema del delirio mistico-profetico raggiunse in Dick peraltro, in questo periodo, alcune vette davvero estreme. Dopo aver passato in rassegna una rosa di nomi che includevano la Sibilla di Cuma, Zoroastro, Empedocle, lo gnostico Basilide ed il faraone Ekhnaton, lo scrittore si sentì infatti "posseduto" da una figura profetica, che egli identificò in un certo Thomas, appartenente alla seconda generazione di cristiani, quella che subì le persecuzioni più atroci, che comunicava utilizzando non il greco classico e letterario di Platone ma il greco della *koiné*, ad esempio la lingua di San Paolo: una sorta di *pidgin* diffuso nel Vicino Oriente in tempi apostolici. Avendo creduto alla promessa di eternità fattagli da Gesù Cristo, Thomas assunse il cibo sacro contenente il segreto della resurrezione (il famoso fungo-ostia scoperto da John Allegro e ricercato dal vescovo Pike) per poter poi avere accesso alla conoscenza ed alla rammemorazione della propria identità. Rimasto silente per quasi duemila anni a causa della distruzione del fungo compiuta dai romani dopo la caduta di Gerusalemme, dopo il suo ritrovamento nel 1947 nella zona di Qumran, aveva preso coscienza di sé e coabitava il corpo dello scrittore perfezionandogli l'educazione, insegnandogli il greco e rivelandogli i segreti della vita in clandestinità al fine di poter sfuggire le trappole dell'Impero. Dopo circa tre mesi, tuttavia, in concomitanza con gli eventi politici dell'epoca (in primis con le dimissioni del Presidente Nixon), Thomas scomparve per sempre: sconfitto il male, la sua missione appariva compiuta.

trascrivere gli elementi della Rivelazione nella forma contemporanea ad essi più adatta: la *fantascienza*[23].

2. VERSO LA "TRILOGIA TEOLOGICA"

L'inesorabile sgretolamento del mondo circostante (come più volte ricordato: morte di persone care, abuso di sostanze anfetaminiche, tentati suicidi, ricoveri coatti) rese intenso in Dick il bisogno stabilizzare la propria esistenza e mettere ordine ai frammenti di un mondo che emergeva in tutta la sua irrazionalità e gratuità al fine di svelare l'ordine e lo scopo segreto di una verità assoluta celata dalle molteplici realtà illusorie che costituiscono l'apparente struttura. Ancor prima di un tentativo di trattazione teorica o narrativa di un argomento così sfuggente, nel 1974 lo scrittore iniziò la realizzazione dell'*Exegesis* – definita anche *Apologia pro mea vita* –, un ambizioso trattato mistico-filosofico in forma diarista, in cui sviscerò tutte le possibili ipotesi per rischiarare il mistero di quei misteriosi accadimenti[24].

Questi eventi generarono una serie di riflessioni metafisiche che trovarono ampia trattazione in un saggio dello scrittore del 1978, *Cosmogony and Cosmology*[25], in cui, sulla scia delle teorie gnostiche, al Dio giusto – il *Logos* redentore –, soggetto ad una completa perdita di memoria che gli nega il ricordo di sé in quanto creatore supremo, si oppone il suo artefatto – l'arconte gnostico – demiurgo cieco ed ignorante, "scimmia di Dio" che spaccia per creazione autentica la sua illegittima imitazione, il servo che è

---

[23] Disquisendo con un sacerdote della Chiesa Episcopale, Dick si sorprese nel cogliere stupefacenti analogie tra le scene contenute nel suo romanzo *Flow My Tears, The Policeman Said* e la *Bibbia*. L'incontro tra Felix Buckman con un misterioso uomo di colore presso una pompa di benzina ricorderebbe quella descritta negli *Atti degli Apostoli* tra Filippo (come se non bastasse, nome dello scrittore) ed un altro uomo dalla pelle nera. Inoltre, negli *Atti*, il governatore romano che arresta ed interroga San Paolo si chiama Felix, come il personaggio dell'opera. Per quattro anni, Dick cercò di cogliere il motivo per cui apparentemente sembrava aver rappresentato, nel suddetto romanzo, alcuni tra gli episodi principali di un particolare libro della Bibbia. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, pp. 307-308.

[24] Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, pp. 131-132.

[25] Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, pp. 321-352.

diventato padrone ed in quanto tale tiene gli esseri umani sotto il suo giogo folle ed ingannevole. La lotta tra le due entità si consuma sul terreno di battaglia dell'universo e giungerà a degna fine solo quando si attuerà una perfetta reintegrazione dei frammenti disgiunti (molti dei quali rubati dall'artefatto e tenuti da esso in ostaggio) attraverso la riacquisizione da parte dell'*Urgrund*[26], dei ricordi perduti e dunque della Sua vera identità.

Questa teoria spiegherebbe il motivo dell'imperfezione di un realtà che è una sorta di quadro proiettato[27] generato da un artefatto inconsapevole dell'esistenza di un vero *Urgrund* e certo del suo essere l'unico e vero Dio. Questo modello offre l'innegabile vantaggio di discolpare sia l'uomo – non più causa della sua caduta, ma vittima principale del determinismo e meccanicità di un mondo fittizio – sia Dio[28], evitando ciò nonostante l'introduzione di un'entità completamente malvagia.

L'uomo, dunque, calato nel processo interpretativo di un mondo empirico prodotto del risultato di una costante dialettica, attende il disvelamento finale (che è anche obiettivo del cristianesimo autentico). La possibilità di giungere ad un contatto con la vera divinità si concretizzerà solo nel momento in cui un perfetto isomorfismo tra la realtà proiettata – evoluta sino al massimo grado – e l'*Urgrund* medesimo si compirà con il concomitante assorbimento della sfera del reale e acquisizione dell'immortalità. Nel preciso istante in cui il *Blitz* di Böme illuminerà le coscienze, l'artefatto sarà definitivamente annientato dall'*Urgrund* al di fuori del quale nessun tempo, luogo o condizione sarà contemplabile. L'insensatezza del dolore e della sofferenza del travaglio, mezzi imprescindibile per giungere alla nascita della divinità, innesca nelle

---

[26] Nel 1616, Jakob Böme (1575-1626) definì *Urgrund* (in contrasto con l'*Ungrund*, che letteralmente significa il "senza fondamento") l'artefice della affannosa ricerca di uno strumento che gli apra le porte dell'autocoscienza. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 321. Sulla vasta produzione mistico-religiosa di Jakob Böme si rimanda ad Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, La Nuova Italia, Firenze, 1964, vol.3, tomo 2, pp. 35-65.

[27] L'idea di una natura che è in ultima analisi maschera di una realtà nascosta trova ampia e costante trattazione nella letteratura americana, a partire dal grande classico dell'Ottocento *Moby Dick*. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, p. 151.

[28] Risolvendo, in questo modo, la questione leibniziana della teodicea che ruotava attorno al quesito: per quale ragione Dio, posta la Sua infinita bontà, permette l'accadimento delle forme più atroci del Male nel mondo?

creature viventi sentimenti di rivolta e disobbedienza che a loro volta, incitando la ribellione, daranno luogo all'abolizione di questo mondo e al ritorno della Divinità.

Dick, dunque, non solo formulò un'ipotesi fin troppo esaustiva per spiegare il mistero della natura dell'universo, ma la rese coincidente con la realtà costruendo anche una sorta di sintesi razionale delle ipotesi teologiche dalle provenienze e tradizioni più disparate aggravando ulteriormente la scissione schizofrenica tra le sue due diverse anime: l'una consapevole dell'arbitrarietà dell'universo logico costruito, l'altra ciecamente prigioniera di una fede assoluta[29]. La condizione di profondo disagio e decadimento psichico portò infatti Dick ad una precipitosa caduta nella voragine della ricerca fideistica dell'assoluto e del senso supremo dell'esistenza, un delirio mistico-religioso generato dall'esplorazione dell'angoscia e del vuoto entropico di un mondo privo di Dio in cui si fa strada solo la speranza di una possibile redenzione.

Abbiamo già detto di quanto la trasposizione narrativa abbia rappresentato per lo scrittore lo strumento principale per effettuare la sua indagine critica sulla realtà permettendo un essenziale distanziamento dalle speculazioni mentali totalizzanti e restrittive: la scrittura, insomma, ha costantemente sventato il pericolo della rigidità e mistificazione in nome di una più produttiva messa in discussione della realtà stessa. I quattro romanzi che Dick realizzò a partire dal 1976 (*Radio Free Albemuth*, *VALIS*, *The Divine Invasion* e *The Transmigration of Timothy Archer*), veri e propri ostacoli per qualsiasi approccio critico "razionalista"[30], maturano a partire dalle sue personalissime vicende autobiografiche e dalle pagine dell'*Exegesis*. La fusione tra vita ed arte raggiunge qui il suo acme. Dick rende infatti il senso della scissione interiore che ha

---

[29] *Cosmogony and Cosmology*, tuttavia, non appare come uno scritto di chi sta perdendo la ragione ed il contatto con la realtà. Diverso è il caso del discorso che Dick tenne a Metz nel 1977 in occasione del *Festival International de la Science Fiction de Metz* in cui emergerà con decisione la parte di sé convinta della realtà dell'universo creato dalle teorie esposte nell'*Exsegesis*. Certo dell'avvenuto contatto con la divinità, in quest'occasione si cimentò nella reinterpretazione di molti suoi romanzi – primo fra tutti *Ubik* – alla luce della nuova dialettica artefice-artefatto. Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, pp. 143-144. Su questi aspetti, cfr. anche Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 134.

[30] Carlo Formenti, "La Gnosi in Philip K. Dick", in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 35.

invaso la sua mente con uno stratagemma narrativo assai funzionale: la messa in scena di se stesso e del suo alter ego in due personaggi distinti[31].

All'interno di un romanzo costruito con una logica simile, ci si trova di fronte a tre Dick distinti: il primo è ovviamente l'*uomo* Dick, l'oggetto "fisico" della dissociazione psichica, costantemente in attesa di giungere ad una ricomposizione delle proprie scissioni attraverso la trasposizione narrativa, l'operazione di *fiction*; il secondo è il *personaggio*, lo scettico scrittore di fantascienza che si oppone a qualsiasi proposta di aderenza ad un sistema di significato totalizzante; il terzo è il suo *alter ego*, Dick l'*individuo* sofferente che si abbandona al bisogno di credere in una struttura razionale onnicomprensiva nascosta nella natura fallace dell'universo[32]. A questo livello di elaborazione, Dio straborda da ogni singola pagina della trilogia: travestito, *absconditus*, narcisisticamente pronto a stuzzicare i mortali per indurli a prender parte ad una estenuante ricerca votata allo scacco e resa ancora più ardua dal Suo nascondersi non solo agli occhi degli altri ma anche a se stesso. Un Dio più pascaliano che spinoziano[33], rappresentativo del vuoto infinito, dell'essenza stessa del dubbio e della ricerca, specie di incarnazione delle infinite possibilità della mente umana.

Radio Free Albemuth, romanzo criptico dagli arcani messaggi, rappresenta la prima stesura di quello che sarebbe diventato, scritto nel 1978 e pubblicato nel 1981, *VALIS*, aprendo dunque la trilogia teologica che avrebbe chiuso la carriera dello scrittore e risentendo più da vicino, in quanto prima opera basata su tali tematiche, della potenza destabilizzante degli eventi 2-3-74. Assorbito dalla successiva realizzazione di *VALIS*, il romanzo mantiene un titolo diverso proprio per renderne agevole l'individuazione[34]. Si

---

[31] Questo stratagemma utilizzato sia in *Radio Free Albemuth* sia in *VALIS* decreterebbe, secondo Durham, il riconoscimento delle implicazioni formali della morte del soggetto. Il testo, dunque, non può più svilupparsi a partire da un narratore autoriale in quanto ormai disintegrato. Scott Durham, "P. K. Dick: From the Death of the Subject to a Theology of Late Capitalism", *Science Fiction Studies*, vol. 15, 1988, pp. 173-185.

[32] Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 145.

[33] Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, p. 124.

[34] Il primo titolo pensato dallo scrittore californiano era *Valisystem-A*. L'opera, così come era stata progettata, sarebbe dovuta essere più complessa e avrebbe incluso il ritorno del personaggio di *The Man in the High Castle* Hawthorne Abendsen. Carlo Pagetti, introd. a *Radio Libera Albemuth*, Fanucci, Roma, 1996, pp. 7-8. Il termine "Albemuth" sembra derivi dal

tratta peraltro di un titolo che comunica immediatamente l'interesse dickiano per le trasmissioni radiofoniche e per qualsiasi altra forma di comunicazione via etere. Non è un caso che l'opera sia pervasa da suoni e voci profetiche e subliminali provenienti dal satellite artificiale *VALIS*, depositario di una conoscenza divina, e dalla musica in cui le parole delle canzoni diffondono messaggi di libertà politica[35]. La manifestazione della

---

termine *alba* che a partire dalla poesia provenzale viene adoperato per indicare il momento in cui l'amante deve separarsi dall'amata (scena nota nella letteratura inglese a partire dalla separazione all'alba di Romeo da Giulietta) e da *muth* che significa "coraggio" in tedesco. Potrebbe, dunque, etimologicamente rimandare al coraggio di attendere l'alba della giustizia instillato dall'emissione di una sorgente radiofonica che – al pari delle varie "radio libere" della resistenza antinazista ed antistalinista – lotta per la libertà dall'oppressione politica. "Arrivederci e salve: differenziazioni nell'ultimo Philip K. Dick", Darko Suvin in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 98.

[35] Il Dio-universo si trasforma in Dio-computer, evocativa anticipazione del destino di un sistema di informazioni che acquisisce indipendenza ed autonomia dai cervelli umani tramite il World Wide Web. Si richiama, in questo modo, anche il concetto di *Noosfera*, come quella realtà in cui sono immersi tutti i pensieri soggettivi i quali si influenzano vicendevolmente e si sottopongono ad un'entità cerebrale collettiva. C. Formenti, *Incantati dalla rete*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 200, p. 86-87 e Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 145. Sulla funzione di queste voci si chiede Nicholas Brady: "What sort of imaginary voice is that? I asked myself. Suppose Columbus had heard an imaginary voice telling him to sail west. And because of it he had discovered the New World and changed human history (…). We would be hard to defend the use of the term 'imaginary' then, for that voice, since the consequences of its speaking came to affect us all. Which would have greater reality, an 'imaginary' voice telling him to sail west, or a 'real' voice telling him the idea was hopeless?". Philip K. Dick, *Radio Libera Albemuth*, Arbor House, New York, 1985, cap. 6, p. 35. Il rimando alla nostra appartenenza, a livello subliminale, ad una sorta di cervello collettivo fa esplicito riferimento a Teilhard de Chardin, ed in particolare al suo testo del 1959 *The Phenomenon of Man*. Per Dick era chiaro che l'avvento della radio e dei successivi media elettrici aveva reso l'informazione "vivente" e reso gli individui interconnessi e parte di un'unica intelligenza superiore. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 152. In "Man, Android and Machine", Dick espone con chiarezza la sua teoria: "This collective brain entity, consisting of literally billions of 'stations', which transmit and receive, would form a vast network of communication (…). This is the nooshere, (…) a layer in our earth's atmosphere composed of holographic and informational projections (…) the sources of which are our manifold right brains. This constitutes a vast Mind." E ancora: " The noosphere contained thought patterns in the form of very weak energy until we developed radio transmissions; whereupon the energy level of the noosphere went out of bond and assumed a life of its own. It no longer served as a mere passive repository of human information (…) but, due to the incredible surge of charge from our electronic signals and the information-rich

presenza divina tramite il *Logos*, la parola, la rivelazione e la profezia in un'epoca che si caratterizza per un pervasivo sistema di comunicazione di massa viene trasmessa da complessi satelliti artificiali realizzati da entità intellettualmente superiori impietositesi dallo stato di degrado di miseria morale e materiale in cui si trovano inermi gli esseri umani[36].

I rimandi autobiografici sono molteplici: dalla sua psiche frantumata – rappresentata nel romanzo dai due personaggi principali: Nicholas Brady[37] e Phil Dick – agli innumerevoli rimandi all'*Enciclopedia Britannia*, consultata con costanza dallo scrittore per la formazione delle sue eclettiche conoscenze, fino alla costruzione dei personaggi femminili[38]. In una dimensione in cui gli argomenti che comprovano il suo decadimento psichico e quelli che accertano la sua sanità mentale vengono trattati con pari zelo al fine di raggiungere un'imparzialità, la parte di sé che riesce a mantenere l'equilibrio è rappresentata dal personaggio-scrittore Phil Dick il quale riconosce nello strumento letterario – e nello specifico in quello fantascientifico, come se l'alto e severo discorso del Verbo divino potesse essere tradotto *soltanto* da un genere screditato e commerciale

---

material therein, we have given it power to cross a vast threshold. (…) Information has, then, become alive, with a collective mind of its own independent of our brains". Philip K. Dick, "The Android and the Human", 1972, in Lawrence Sutin, *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, New York: Pantheon, 1995, pp. 221-222 e p. 224. Ricorda Gabriele Frasca che Dick all'epoca amava definirsi "valentiniano", riferendosi alla scuola di Valentino d'Alessiandria la cui azione comunitaria si dipingeva di tinte politiche. Il che spiegherebbe la tendenza dickiana a collegare il discorso religioso con quello strettamente politico. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 221. Lo stesso Scott Durham si rifiuta di credere in una svolta teologica degli ultimi romanzi di Dick: "Dick's works remain (…) an attempt to grapple with the contradictions inherent in the politization of late-capitalism delirium which no counter-hegemonic cultural politics can ultimately fail to address". Scott Durham, "P.K.Dick: From the Death of the Subject to a Theology of Late Capitalism", *Science Fiction Studies*, Volume 15, 1988, p.174.

[36] Carlo Pagetti, introd. a *Radio Libera Albemuth*, Fanucci, Roma, 1996, pp. 8-9.

[37] Molti dettagli personali dei due personaggi sono direttamente tratti dalla biografia della scrittore. Inoltre, le visioni che esperisce Brady nel romanzo sono pressoché identiche a quelle degli eventi 2-3-74.

[38] Altri rimandi autobiografici possono essere individuati nella costruzione dei personaggi femminili: Rachel a partire dalla sua quinta moglie Tessa, Sadassa Silvia da Doris Elaine Sauter (una giovane donna dalle inclinazioni misticheggianti di cui Dick, come sempre, s'innamorò) e l'agente segreta Vivian Kaplan, comparabile alla Julia complice di Wiston Smith in *1984*, dal modello seduttivo e ingannatore della *dark-haired girl*. Carlo Pagetti, introd. a *Radio Libera Albemuth*, Fanucci, Roma, 1996, p. 9.

– un mezzo adeguato per diffondere una conoscenza che lenisca le insensate sofferenze umane.

La tematizzazione della dimensione trascendente – autentica protagonista del romanzo – si inserisce in un profilo interpretativo in cui la modernità è schizofrenica nel suo contemplare sia il culto pagano per i politeisti simulacri postmoderni sia la tendenza gnostica verso una prospettiva di salvezza che trascenda la contingenza della nostra individualità. La scissione, in quest'ottica, rimane aperta in un'opera che deliberatamente la mantiene visibile in quanto monito ed al tempo stesso descrizione della realtà contemporanea con tutte le sue insanabili contraddizioni. Lo gnosticismo – con il suo netto dualismo tra anima e corpo, o spirito e materia, il suo acosmismo (vale a dire il *rifiuto del mondo* in quanto creazione di un Demiurgo inferiore) e il suo atteggiamento "pneumatico" (cioè la tendenza a ritenere la salvezza frutto di un atto di conoscenza e non di fede) – in quanto punto di partenza e non di arrivo della speculazione dickiana diviene orizzonte paradigmatico delle contraddizioni contemporanee e permette allo scrittore di dedicarsi alla trattazione di temi etico-gnoseologici-metafisici che hanno segnato la tragedia della modernità[39].

Secondo una rilettura gnostica del romanzo, l'artefatto corrisponderebbe all'arcana figura di Ferris F. Fremont[40] (evidente trasposizione narrativa del presidente Richard Nixon), politico senza scrupoli che ha messo in atto un capillare processo di trasformazione degli Stati Uniti in uno stato di polizia di stampo dittatoriale, laddove l'artefice dalla natura ignota potrebbe essere individuato in una sorta di intelligenza aliena che, tramite comunicazioni subliminali, permette ad alcuni esseri umani rigorosamente selezionati per lo scopo (ovvero quello di rendere pubblico il contenuto della rivelazione che hanno ricevuto nella forma di una benigna invasione mentale al fine di scatenare la ribellione dell'umanità nei confronti dell'"artefatto" di Fremont) di accedere ai ricordi riguardanti la loro reale natura ed il vero significato dell'universo, in

[39] Elio Franzini, "I labirinti della verità", postfazione a *Radio Libera Albemuth*, Fanucci, Roma, 1996, pp. 277- 283. Si rimanda a tale saggio anche per l'interessante rapporto tra tragicità e figura del labirinto in cui l'uomo vaga alla ricerca dell'unica verità, di una dimensione assiologia. L'intrico delle innumerevole altre vie (rappresentanti del politeismo) deve essere abbandonato affinché la tragedia abbia la sua conclusione: la scoperta della soggettività e dei propri limiti.

[40] Ricorda Gabriele Frasca che le iniziali FFF rimandano direttamente a 666: l'Anticristo. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 158.

un processo di anamnesi che porta al riaffioramento della verità sepolta nelle loro menti[41].

La riconquista di un passato dimenticato, di un'origine misteriosa e di una dimensione criptica della realtà attraverso un processo di anamnesi conduce, sia in questo romanzo che nel suo "gemello" *VALIS*, alla paradossale scoperta di un blocco temporale avvenuto nel 70 d. C. in cui alla lotta dei cristiani per la libertà contro l'Impero romano corrisponde quella attuale tra gli illuminati e il potere tirannico del presidente degli Stati Uniti[42]. Lo stato di polizia istituito da quest'ultimo trova una precisa collocazione storica, il 1969, anteriore alla pubblicazione del romanzo: viene denunciata in questo modo l'urgenza storica di affrontare il pericolo della perdita di libertà, previsione distopica già avveratasi. Similmente ad Hitler, Fremont (la cui strategia politica – secondo alcune letture – sembra addirittura preconizzare quella messa in atto, trent'anni dopo, da George Bush Jr.[43]), che si sospetta faccia parte di una vasta organizzazione segreta responsabile dell'assassinio dei Kennedy, di Malcolm X e di Martin Luther King, istruisce agenti di sicurezza particolarmente zelanti al fine di effettuare un capillare controllo della condotta morale sui cittadini americani e costruisce campi di concentramento in cui rinchiude gli avversari politici e tutti coloro che reputa collegati in qualsiasi modo ad una misteriosa ed onnipresente organizzazione sovversiva chiamata Aramchek.

L'esperienza psicotica-visionaria trova una trattazione progressivamente più approfondita nelle battute dei tre narratori alternativi che si contendono il primato di una

---

[41] Nel romanzo, il compito di diffondere subliminalmente messaggi che portano ad un cambiamento di percezione della propria natura ontologica viene affidato alla *musica* la quale possiede il potere di trasformare l'uomo al pari di un'esperienza religiosa.

[42] In questi motivi, che intrecciano il potere "presentificante" del *ricordo* con la messa in discussione della violenza del passato in quanto puro, irreversibile "trascorso", Dick sembra per certi versi avvicinarsi al concetto di "rammemorazione" (*Eingedenken*) con cui Walter Benjamin intendeva teorizzare proprio il riscatto paradossale della "memoria dei senza nome" – gli sconfitti della storia – ridando loro, attraverso una pratica critica messianica e materialistica ad un tempo (*rievocare* i frammenti del passato e collocarli in costellazioni "esplosive" rispetto ai dati del presente) – quella paradossale visibilità di cui i "vincitori della storia" li priva stabilmente nelle ricostruzioni ufficiali. Cfr. N. Pethes, *Walter Benjamin*, in N. Pethes e J. Ruchatz, trad it. *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, 2002, pp. 56-58.

[43] "Arrivederci e salve: differenziazioni nell'ultimo Philip K. Dick", Darko Suvin in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 95.

narrazione tripartita. Alle testimonianze di Nick Brady di aver ricevuto rivelazioni aliene che lo portano ad unirsi al movimento clandestino Aramcheck si contrappongono le confutazioni scettiche di Phil Dick il cui rigore spesso non fa che aumentare paradossalmente la credibilità dell'amico. Tuttavia, l'incredulità di Phil è destinata a crollare. Ad una prima ipotesi da lui formulata che accusava Nick di essere in preda ad un vero e proprio delirio psicotico ne consegue presto una seconda che, generata dall'essere stato testimone diretto dell'azione salvifica dei messaggi di *VALIS*, ipotizza un'identificazione tra *VALIS* e Dio o più precisamente lo Spirito Santo. La terza ipotesi si complica notevolmente: scoperta l'origine e la funzione della stella Albemuth – i cui messaggi vengono trasmessi sulla Terra tramite un satellite orbitante distrutto dai Sovietici con l'approvazione degli Stati Uniti – Phil si convince dell'esistenza di un *universo parallelo* il cui scopo è assistere un mondo arretrato e degradato in cui il tempo si è fermato durante il primo tentativo fallito di sconfiggere l'Impero romano da parte dei cristiani i quali, sviluppando ulteriormente questa congettura, starebbero ritornando sulla Terra e comunicando con Nick tramite il suo tessuto cerebrale inattivo. Sylvia, primo abbozzo della Sophia dei romanzi successivi, avanza una quinta ipotesi secondo la quale questa misteriosa forma di vita superiore aliena proveniente da Albemuth renderebbe immortali i portatori prescelti nei cervelli dei quali si materializza.

Al termine di questa trattazione mistica che oscilla tra una grossolana ufolatria ed un'acuta coscienza dell'oppressione politica e del ruolo salvifico della fede, il romanzo si chiude con la vittoria del regime di Fremont e la distruzione del piccolo gruppo di resistenza di cui alcuni membri, come Nick, perdono la vita mentre altri, come nel caso di Phil, vengono condannati ai lavori forzati. Un'ultima immagine di apertura ideologica e pragmatica conclude il romanzo: la *song* elaborata da Nick e pervasa de messaggi subliminali incitanti la ribellione e la presa di coscienza si diffonde nell'etere dell'intero paese per pochi secondi, prima di essere definitivamente interrotta, invadendo le menti dei giovani: incarnazioni della speranza futura.

3. ANGOSCE PSICOTICHE E RIPARAZIONI NARRATIVE

Il tema della scissione del Sé trova ampia trattazione nel romanzo gemello di *Radio Free Albemuth*: *VALIS*, scritto nel 1978 e suddiviso principalmente in due parti entrambe ambientate nella California degli anni Sessanta[44]. L'evento che fa da spartiacque tra le due sessioni è la visione del film eponimo *VALIS* nel nono capitolo in seguito al quale l'incredulità di Phil viene definitivamente smentita. Attraverso la figura di Horselover Fat, con la sua irremovibile convinzione di aver ricevuto una rivelazione divina da VALIS, viene trattato il tema ontologico (supportato da lunghe e molteplici citazione dell'*Exegesis*); mentre gli acuti sarcasmi di Phil e del suo amico Kevin sostengono una visione epistemologica e razionalistica degli eventi. Il narratore Phil – che annuncia al lettore di voler scrivere in terza persona per amore di obiettività ("I am Horselover Fat and I am writing this in the third person to gain a much-needed objectivity"[45]) – si impegna in una dettagliata descrizione delle idee, termini, teorie e citazione di Fat che ne suggeriscono una natura psicotica stravolta.

La questione della scissione psichica si fa cardine dell'intero romanzo il cui protagonista esperisce la convivenza di due personalità distinte, l'una in contrapposizione all'altra[46]. Benché, dunque, il narratore Phil (re-scisso in se stesso e

---

[44] La tecnica letteraria dello "sdoppiamento", come noto, ha una lunga storia. È stata utilizzata, solo per citare gli esempi più illustri, da Robert Schumann che scrisse articoli in cui due aspetti di se stesso, Florestan e Eusebius, disquisivano problemi musicali e filosofici e James Joyce, in *Ulysses*, in cui è possibile riconoscere il suo sé giovanile nel personaggio di Stephen Dedalus ed il suo sé maturo – posto che fosse rimasto in Irlanda, fagocitato dalla paralisi che dilagava in quel paese – nel personaggio di Leopold Bloom. Inoltre, come noto, Dick era a conoscenza degli scritti di Jung i quali hanno rappresentato una delle primarie fonti di ispirazione per le sue opere, pervase conseguentemente da una terminologia propriamente junghiana. La scissione dell'io in due parti ricorda l'analisi che Jung fa della varie parti della mente inconscia.

[45] Citato da Peter Fitting, "Reality as Idealogical Construction: A Reading of Five Novels by Philip K. Dick", *Science Fiction Studies*, Volume 10, 1983, p. 231.

[46] Come ricorda Patricia Warrick, a proposito della sua scissione interiore: "Nella sua esperienza mistica del 1974, egli cadde in un mondo che per noi era strano. L'esperienza fu per lui così potente, che egli trascorse il resto della sua vita cercando di erigere un sistema logico che spiegasse ciò che gli era accaduto. Pazzo? Forse. Ma non ha mai perso il controllo, era sempre Philip Dick, lo scrittore dalla mente limpida, che osservava mentre subiva queste strane esperienze, ed era sempre capace di trasformarle in fiction. *VALIS*, unica fra tutte le opere,

suo padre) insista con tenacia nel comprovare la pazzia che ha stravolto la mente dell'amico Fat (a sua volta scisso in se stesso e Thomas), egli non è che una parte di un Sé diviso che contiene al suo interno anche la follia mistica di Fat. Tale riproposizione delle proprie "due anime" in due individualità che appaiono in superficie distinte, nonostante siano la medesima persona[47], ha permesso a Dick *in primis* di poter affrontare e conseguentemente razionalizzare attraverso uno sguardo più critico e distaccato quella parte di sé che rischiava di perdersi nei meandri senza fine della ricerca di Dio ed altresì di comunicare pubblicamente la sua appartenenza ad un *koinós kósmos* condivisibile. Le molteplici teorie dettagliatamente esposte nell'*Exegesis* andrebbero dunque interpretate non (solo) come esposizioni di un'unica verità, quanto come un disperato tentativo di evitare un collasso psichico.

L'autore, identificabile nel personaggio Fat (per il loro comune tentativo di conferire una spiegazione lucida e razionale ad eventi allucinatori che entrambi hanno esperito in maniera perfettamente analoga attraverso l'elaborazione di un'*Exegesis*), attraverso il ragionevole punto di vista di Phil offre una soluzione che si potrebbe definire plausibile per l'esperienza del 2-3-74 secondo la quale, riferendosi ancora a Jung e nello specifico alla sua teoria sugli archetipi dell'inconscio collettivo, il tutto si potrebbe interpretare come una *temporanea manifestazione psicotica* esperita in un momento di eccezionale fragilità psichica, un'irruzione dall'inconscio collettivo che ha comportato la distruzione del debole io individuale. Conviene probabilmente sostare più a fondo su questo rapporto con l'opera junghiana, che per certi versi potrebbe rivelarsi come chiave

---

coglie l'essenza di questa scissione. Quest'abilità di sdoppiarsi e di ridere di sé è sempre stata una delle caratteristiche che ce lo rendevano caro. Era un uomo serio che non si è mai preso sul serio. (…) La sua visione contemplava una realtà che pulsava con una luce e un ritmo che noi non capivamo. Ma ci ha arricchiti con la sua *fiction*; ci ha dato fugaci apparizioni del suo universo mistico". P.S. Warrick, *In Memory of Philip Dick*, in R.D. Mullen (a cura di), *On Philip Dick: 40 Articles from "Science Fiction Studies"*, p. 91. Citato da Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, pp. 155-156.

[47] Si considerino i nomi che in Dick non sono mai casuali: *Philip*, dal greco, significa "amante di cavalli" al pari di Horselover. Inoltre *dick* in tedesco significa grasso, *Fat*. Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 151.

ermeneutica privilegiata ai fini di una reinterpretazione complessiva di certi aspetti dell'opera dickiana[48].

L'approccio junghiano alla comprensione dei fenomeni psichici si è sempre caratterizzato per un notevole scetticismo circa la prospettiva di poter arrivare a descrivere un quadro sistematico delle "leggi" che regolano il funzionamento della psiche. Secondo Jung (e questo fu notoriamente uno degli elementi chiave del distacco dall'opzione volutamente "scientista" di Freud) non è realmente possibile avere un'*esperienza diretta di un fenomeno psichico*. È praticabile soltanto costruirne una sorta di "immagine", una rappresentazione inevitabilmente frammentaria, parziale. La mente secondo Jung – in singolare analogia proprio con quanto abbiamo osservato nei romanzi di Dick – non è soltanto un "oggetto" di ricerca, ma anche una sorta di *soggetto* attivo dell'analisi, un elemento in grado di agire autonomamente come mediatore attivo della conoscenza, una specie di "perturbatore" del medesimo fenomeno che osserva. Il carattere *autonomo* e la capacità *trasformativa* che Jung attribuisce alla psiche è in effetti il risultato di una *complessa dinamica intrapsichica*, alla cui analisi lo psichiatra svizzero consacrò tutta la sua vita scientifica.

In particolare – per quello che può essere utile ai nostri fini, cioè per una certa lettura dell'"auto-interpretazione" che Dick stesso ha dato dei propri disturbi – dall'analisi dei materiali psicotici che Jung elaborò sin dalle prime opere (e certamente già in quella che ne decretò nel 1912 la rottura con Freud: *Libido. Simboli e trasformazioni*) emerge il tentativo di oltrepassare la concezione (per l'appunto già freudiana) dell'inconscio luogo del rimosso "traumatico" infantile per procedere verso una teoria di esso come dimensione che *precorre la coscienza stessa*, come deposito e sedimento della storia evolutiva psichica della specie umana. Si tratta di una interpretazione dei processi inconsci in cui la "tenuta" della psiche è garantita, sempre labilmente, da una sorta di *ancestrale struttura istintuale* che tiene assieme la molteplicità "naturale" della psiche. È a questo livello che si innesta, come noto, la teoria degli archetipi e dell'inconscio collettivo, cioè di quei modelli arcaici – potenzialmente sempre pronti all'eruzione,

[48] Per la ricostruzione delle tematiche junghiane che seguirà, rimandiamo, oltre alle opere di Jung citate in nota, allo studio di Giovanni Rocci, *C.G. Jung e il daimon*, Bulzoni, Roma 1994 e ai noti volumi di U. Galimberti, tra cui, in particolare, *La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo*, Feltrinelli, Milano 1997 e *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 2008.

minacciosamente disposti allo sgretolamento dell'io – che organizzano l'esperienza psichica nel suo complesso e la cui funzione ordinatrice "risale ad un'epoca in cui la coscienza ancora non *pensava* ma *percepiva* e il pensiero era oggetto di *percezione interna*: non era pensato, ma *sentito*, per così dire *veduto*, *udito* come fenomeno *esterno*. Il pensiero era essenzialmente *Rivelazione*"[49].

Non sfugge quanto passi come questo possano per certi versi applicarsi alla complessa auto-fenomenologia che Dick, come abbiamo sin qui visto, elaborò dei propri stati psichici. Ma le analogie possono spingersi oltre. Grazie alla potenza produttiva degli archetipi, secondo Jung, l'esperienza psichica stessa può strutturarsi e in qualche modo metamorfizzarsi in forme *transpersonali*, attraverso una singolare potenzialità di "condivisione" di *immagini* e *affetti* che non le appartengono *ab origine*. Di per sé gli archetipi sono inconoscibili, sono elementi inconsci non *rappresentabili*. Ciò che affiora alla coscienza sono piuttosto delle "tracce" di essi, immagini arcaiche e transculturali, dal cui carattere perturbante è poi possibile ipotizzare – indirettamente – l'esistenza degli archetipi stessi. (È utile ricordare che ciò che viene ereditato, secondo Jung non sono *mai i singoli contenuti archetipici*, quanto delle "potenzialità", delle forze strutturanti che permettono alla psiche di far proliferare determinate immagini).

Le esperienze cliniche e sperimentali portarono sempre Jung a supporre che *determinati elementi psichici connotati da una stessa tonalità affettiva* (ad esempio un certo tipo ricorrente di esperienze mistico-allucinatorie, come quelle occorse a Dick) che richiamano cioè lo *stesso ambito di emozioni* e che suggeriscono *aree simili di esperienze relazionali*, tendono ad aggregarsi in *unità*, in *complessi stabili*: "ogni affetto ha la tendenza a divenire un *complesso autonomo*, a staccarsi dalla gerarchia della coscienza e possibilmente a *trascinar l'Io con sé*" [50]. E proprio l'Io è in questo senso un *complesso* in continuo rapporto con gli altri *complessi*. (Ancora più radicalmente, Lacan – da una prospettiva molto lontana, ma non del tutto inconciliabile con quella junghiana – teorizzerà apertamente l'Io [*Je*] come "sintomo", come emersione parziale e frammentaria dell'ordine linguistico dell'inconscio). Non esiste di fatto una sola coscienza, ma una *pluralità di coscienze complessuali*, collegate in modo sistematico

[49] C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934-54), in *Opere*, vol. IX, 1980. Corsivo mio.

[50] C.G. Jung, *Considerazioni generali sulla teoria dei complessi* (1934), in *Opere*, vol. VIII, 1976. Corsivo mio.

nel soggetto sano, scisse e frammentarie nel soggetto *psicotico*. In un noto passo, Jung contesta apertamente il concetto di *unità pura* della coscienza:

> La cosiddetta unità della coscienza è un'*illusione*. Ci fa piacere pensare di essere unitari, ma non lo siamo nel modo più assoluto [...]. Ci accontentiamo di credere nella nostra volontà, ma quando si tratta di vedere come stanno davvero le cose, constatiamo che quello che vogliamo riusciamo a farlo solo in piccola parte, perché siamo impediti da quei diavoletti che sono i *complessi*. Si tratta di *gruppi autonomi di associazioni* con la tendenza a muoversi in modo *indipendente* e a vivere la loro propria vita senza curarsi delle nostre intenzioni"[51].

Ciascun complesso tende ad esprimersi con forza e modalità proporzionate alla propria ampiezza associativa. Tale espressione è fuori del controllo della coscienza dal momento che si attiva automaticamente, nel contatto con determinate esperienze, che agiscono come stimoli attivatori (un episodio psicotico, ad esempio – indipendentemente dalle successive valutazioni razionali della coscienza – può determinare una catena associativa di ricordi, emozioni, fantasie sul tema del danno, della dipendenza, della morte, dell'autodistruzione in grado di coagulare un'unità complessuale profonda capace di stravolgere o dominare poi a lungo il vissuto cosciente di un individuo). In una personalità armonica, al contrario, l'Io (o meglio il "Sé", cioè l'integrazione delle scissioni raggiungibile al termine del cosiddetto "processo di individuazione") controlla i complessi – magari, come in Dick, ricorrendo all'elemento sublimante della proiezione narrativa – e favorire un processo di sintesi tra le antinomie dissocianti della psiche. Il complesso scisso dal resto della personalità indica infatti un fallimento della funzione di sintesi: più il complesso *si sottrae al controllo e ai fini dell'Io*, più diviene autonomo e in qualche modo *ingordo*: assorbe senza sosta il cuore di energie pulsionali altrimenti destinate all'equilibrio della personalità.

Tornando a Dick, dopo questo excursus su Jung, possiamo affermare che in ultima analisi, attraverso lo sdoppiamento di sé e per bocca di Phil, egli sembra proprio elaborare – nel senso del processo di individuazione junghiano, o di ciò che

[51] C.G. Jung, *Psicologia analitica* (1935), Mondadori, Milano 1975. Corsivo mio.

significativamente nelle tarde opere viene definita "funzione trascendente" – una sorta di meta-teoria che funziona da reintegrazione psichica. Il personaggio Fat, come il soggetto Dick, inizia il percorso di re-interpretazione della realtà a partire dagli episodi del 1974 durante i quali *VALIS* "fired beam after beam of information-rich colored light in (his) brain"[52], percepiti come prova tangibile non solo dell'esistenza di Dio ma del suo desiderio di stabilire un contatto. Il processo di ricezione e riconoscimento delle informazioni inviate subliminalmente in forma di "pink light"[53] simili ad una "phosphene after-image"[54] (che fanno sì che "sites of his brain were being selectively stimulated by tight energy beams emanating from far off, perhaps millions of miles away. These selective brain-site stimulations generated in his head the impression – for him – that he was in fact seeing and hearing words, pictures, figures of people, printed pages"[55]) viene riattivato attraverso la visione del film *VALIS*, descritto per l'appunto come un veicolo adibito al trasferimento di informazioni sotto forma di "subliminal material"[56] codificate nella "random music"[57], una colonna sonora denominate "Synchronicity Music"[58] e composta da "computer-created random sounds"[59].

Nel ruolo di spettatori di un film di cui la maggior parte dei dettagli sono stati ideati per essere percepiti e registrati direttamente dall'inconscio, i personaggi si trovano in una condizione comparabile a quello di uno schizofrenico[60] laddove percepiscono l'urgenza "to study the film frame by frame"[61] e "to take a fucking magnifying glass

---

[52] Citato da Peter Fitting, "Reality as Ideological Construction : A Reading of Five Novels by Philip K. Dick", *Science Fiction Studies*, Volume 10, 1983, p. 230.

[53] Philip K. Dick, *VALIS*, Vintage, New York, 1991, p. 20.

[54] Philip K. Dick, *VALIS*, Vintage, New York, 1991, p. 20.

[55] Philip K. Dick, *VALIS*, Vintage, New York, 1991, p. 24.

[56] Philip K. Dick, *VALIS*, Vintage, New York, 1991, p. 144.

[57] Philip K. Dick, *VALIS*, Vintage, New York, 1991, p. 144.

[58] Philip K. Dick, *VALIS*, Vintage, New York, 1991, p. 139.

[59] Philip K. Dick, *VALIS*, Vintage, New York, 1991, p. 139.

[60] Suggerisce, a questo proposito, Anthony Enns: "Dick's notion of schizophrenia, however, was entirely different. Rather than representing a static, close circuit, the transmissions from the noosphere provide a constant stream of information from outside the subject, which seems to embody the process of growth and becoming that the existential psychotherapists describe as the very nature of being". Anthony Enns, "Media, Drugs and Schizophrenia in the Works of Philip K. Dick", *Science Fiction Studies*, Volume 33, 2006.

[61] Philip K. Dick, *VALIS*, Vintage, New York, 1991, p. 146.

and go over stills from the flick, single-frame stills"[62]. Similmente, spiega dettagliatamente il dottor Milton Glaub in *Martian Time-Slip*, chi è affetto da schizofrenia è incapace di percepire precisamente e correttamente il tempo che scorre, dal momento che "the schizophrenic is having it all *now*, whether he wants it or not; the whole can of film has discended on him"[63]. Non a caso, il dottor Glaub propone di rinchiudere il bambino autistico in una "closed chambre where he faced a screen o which filmed sequence were projected slow down"[64].

Da questo imprescindibile punto di partenza Fat crea una cosmogonia composita derivante dai più diversi sistemi di pensiero volti a definire il significato dell'universo. All'aspetto forse più interessante della cosmogonia di Fat secondo il quale gli esseri umani subiscono inconsapevolmente una condizione di prigionia del corpo e dell'anima denominata "Impero che non è mai cessato" o "Nera Prigione di Ferro", composta simultaneamente dagli Stati Uniti e dall'Impero romano all'epoca dei primi cristiani, si affianca una fede per una specie plasmatica semidivina che si è infusa in passato in personaggi quali Gesù, i fratelli Kennedy o Martin Luther King, secondo una visione indubbiamente gnostica. Affranto dagli atroci sensi di colpa per la morte di due donne a lui care, Fat si trova a dover gestire una voragine interiore rappresentata dalla mancanza di Dio, colmata, almeno parzialmente, dall'incontro con Sophia, il Cristo femminile, la Sapienza, il Logos.

La bambina, dotata di una saggezza millenaria nonostante la sua tenerissima età, compie il miracolo tanto atteso: permette la ricomposizione della personalità del protagonista con il superamento della scissione interiore. Phil acquisisce coscienza di una verità dolorosa che gli era fino a questo momento sfuggita in un gioco perverso di slittamenti e obnubilamenti: Fat non era altro che una parte di sé proiettata all'esterno per sopportare la tragica morte di Gloria:

> —'Your suicide attempt was a violent cruelty against yourself,' she (Sophia) said in a clear voice. And yet she was, as Linda had said, not more than two years old: a baby really, and yet with the eyes of an infinitely old person.

---

[62] Philip K. Dick, *VALIS*, Vintage, New York, 1991, p. 149.

[63] Philip K. Dick, (ed. Lawrence Sutin*), The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, Pantheon, New York, 1995, p. 176.

[64] Philip K. Dick, *Martian Time-Slip*, Ballantine, New York, 1986, p. 41.

—'It was Horselover Fat,' I said.

—Sophia said, 'Phil, Kevin and David. Three of you. There are no more.'

—Turning to speak to Fat – I saw no one… Horselover Fat was gone forever. As if he had never existed.

—'I don't understand,' I said, 'You destroyed him.'

—'Yes,' the child said.

—I said, 'Why?'

—'To make you whole'

—'Then he's in me? Alive in me? … then Horselover Fat was part of me projected outward so I wouldn't have to face Gloria's death?

—Sophia said, 'That is so.'[65]

Incarnazione della "Sophia" che nell'*Apocrifo* di Giovanni e nel *Sistema Valentiniano* rappresenta la causa della caduta divina e dunque l'origine del nostro mondo terreno, lascia un messaggio sorprendente nella sua totale immanenza: oltre la materia non ci è null'altro, e il vero ed unico Dio è l'uomo stesso. La lotta si deve consumare *nel* e *per* il mondo terreno: unica certezza e realtà che l'uomo possiede secondo una religione umanista piuttosto che teista. Queste sono le parole che avrebbero definitivamente *ucciso* Fat ed il suo Dio trascendente, non fosse per il fatto che Sophia di lì a breve si ritrova vittima di un misterioso incidente in seguito al quale perde la vita. Il ritorno di Fat, tuttavia, lo trova profondamente cambiato: abbandonata l'ossessiva insistenza sulle interminabili teorie, adesso nutre il desiderio di recarsi in Oriente, in Micronesia, dove è convinto di riuscire finalmente a trovare il Salvatore, una nuova Sophia, che possa dargli il tanto atteso e desiderato messaggio di pace eterna[66].

Tuttavia, a differenza delle prime opere dickiane che si risolvevano spesso con un momento epifanico in cui i personaggi adottavano la soluzione pratica, attraverso il lavoro manuale, al fine di ritagliarsi uno spazio di senso all'interno di un mondo irrazionale e contraddittorio, *VALIS* dichiara a chiare lettere la sua inabilità a risolvere il dilemma, come se l'aver insistito così ossessivamente su tematiche metafisiche avesse reso più profonda ed insanabile la distanza tra l'utopico mondo agognato dall'autore

[65] Citato da Peter Fitting, "Reality as Ideological Construction : A Reading of Five Novels by Philip K. Dick", *Science Fiction Studies*, Volume 10, 1983, p. 232.

[66] Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, pp. 154-155.

finalmente libero dalla repressiva "Black Iron Prison" e l'evidente inadeguatezza della qualsivoglia soluzione metafisica che tenti la risoluzione di un tale conflitto[67].

4. DALLO GNOSTICISMO ALLO SCETTICISMO?

La più evidente rappresentazione romanzesca delle teorie gnostiche[68] è *The Divine Invasion*. Secondo romanzo della trilogia scritto nel 1980 e da Dick definito come il seguito di *VALIS*, presenta una maggiore coerenza dal punto di vista ideativo e narrativo, benché, come noto, la contraddittorietà e l'abbondanza di strati sovraccarichi di dettagli siano caratteristiche costitutive di tutto il corpus letterario dickiano, con riferimento particolare alla trilogia finale.

La prima parte del romanzo è ambientata in un pianeta distante dall'influenza maligna del Demiurgo modellatore della realtà sulla Terra, in cui ogni colono vive isolato nella propria cupola una vita all'insegna della paranoia e della solitudine. I tre personaggi principali, Herb Asher, Rybys ed il nascituro Emmanuel, nei rispettivi ruoli di Giuseppe, Vergine Maria e Cristo gnostico, accompagnati e supportati dall'anziano Elias, intraprendono un viaggio che li riporterà sulla Terra il cui obiettivo è quello di affrontare la battaglia politico-teologica del romanzo che vede contrapporsi Emmanuel (o Manny), non semplice figura cristologica ma aspetto maschile caduto di una divinità scissa che ha dimenticato la sua natura divina per ragioni non chiare[69] – evidente

---

[67] Peter Fitting, "Reality as Ideological Construction: A Reading of Five Novels by Philip K. Dick", *Science Fiction Studies*, Volume 10, 1983, p. 233.

[68] In questo romanzo troviamo rappresentati e trattati narrativamente i maggiori punti della dottrina gnostica: 1. stratificazione della realtà in molteplici livelli, 2. concezione plurale della divinità sempre nell'ambito del monoteismo, 3. l'idea che il mondo non sia stato creato dal Dio del Nuovo Testamento ma da una sua emanazione di livello inferiore denominata in vari modi (il Demiurgo, Yaldabaoth, Sophia), 4. il ruolo dell'amnesia e dell'anamnesi in quanto da un lato il Demiurgo dimentica la sua origine e si convince di essere l'unico Dio e dall'altro Sophia ha il compito di far ricordare all'*Urgrund* la sua natura divina e 5. la presenza di una scintilla divina nell'uomo che Dick chiama isomorfismo tra Dio e l'umanità. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, pp. 214-215.

[69] Nel romanzo, tale perdita di memoria viene ricondotta alle lesioni cerebrali subite da Emmanuel ancora in stato fetale a causa del tragico incidente che provoca la morte di Rybys, forse a sua volta causato da Belial per impedire il ritorno dell'*Urgrund* sulla Terra.

rappresentazione dell'*Urgrund* – e Belial[70], capo di uno stato di polizia clerico-fascista governato dalla combinazione delle forze della Chiesa Cristiano-Islamica e del Partito Comunista.

Ulteriore figura centrale del romanzo è Zina, ritrovato principio femminile e Shekhinah, costruito sulla scia del personaggio di Sophia[71] in *VALIS*, la quale, nella sua lotta contro il Demiurgo satanico generatore di una visione distopica dell'universo, ambisce a riportare in luce i ricordi del principio maschile inducendo in lui il processo di anamnesi e ricongiungere i loro poteri utilizzando una modalità di scomposizione della realtà che creerà un terreno di gioco rappresentato da un sub mondo in cui Belial non è mai riuscito a penetrare. La natura dell'entità impersonificata dalla bambina è avvolta dal mistero. La seconda parte della narrazione procede, infatti, presentando la descrizione dei mutamenti della realtà che Zina è in grado di produrre grazie al potere eccezionale di cui è dotata: quello di costruire mondi illusori interferendo con il passato e modificando, di conseguenza, il presente. Il mondo da lei generato, con le sue infinite variazioni, è nettamente migliore rispetto al precedente: Belial, infatti, viene ridotto e trasformato in una capra nera rinchiusa in una gabbia dello zoo e a Herb viene offerta la possibilità di esaudire il suo massimo desiderio ed unirsi con la donna che ama, Linda Fox.

L'intreccio secondario che vede come protagonisti Herb e la cantante lirica Linda Fox – conclusosi con l'accettazione da parte di Herb degli aspetti più bruti e primordiali, ma proprio per questo più umani, della realtà creata da Manny (rappresentati dal ciclo mestruale di Linda) nonostante l'idealizzazione estetica proiettata su di lei – mette Emmanuel in condizione di riconoscere i propri limiti ed accettare la figura salvifica di Zina. Tuttavia, la loro avvenuta riunione non condanna il mondo empirico alla sua distruzione (secondo i desideri di annientamento del fuoco dell'ira divina che ardeva nel piccolo Manny); accade piuttosto che l'incontro tra Dio e

---

[70] Il cui nome deriva dall'ebraico *beli ya' al*, ovvero privo di valore. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 350.

[71] Secondo la dottrina dello gnosticismo, Sophia fu esiliata dalla patria celeste a causa della sua brama di conoscenza e vanità. Dal suo esilio creò un demiurgo che corrisponde a Jahveh, il Dio terribile dell'antico Testamento in contrasto con il Dio buono del Nuovo Testamento. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, p. 61.

l'uomo, avvenuto nella Terra – unica realtà imperfetta e dolorosa che l'essere umano può esperire ed in cui si sforza di trovare un significato accettando la sofferenza come condizione imprescindibile della propria autentica natura umana – ha convinto la divinità a rimanere nel nostro mondo, chissà, forse a diventare, a rifarsi uomo e ad abbandonarsi ai sogni poetici di Zina[72]. Rovesciato, in questo modo, il significato dell'*Exegesis*, nell'incontro tra uomo e Dio non è il mondo ad essere abolito, ma Dio stesso, il maggiore costruttore di pseudo universi generato, a sua volta, da un costruttore ancora più potente: l'uomo.

In quanto variante ottimistica della chiusa dell'*Ode on a Grecian Urn* di Keats, il finale del romanzo vede l'avvenuta fusione tra la bellezza di Zina[73] e la verità di Manny[74] (chiamata nella teologia gnostica "sigizia", ovvero coppia di opposti complementari) in un apparentemente paradossale inno alla realtà concreta ed un'esortazione ad affrontare le difficoltà di un mondo pieno di contraddizioni e sofferenze.

Se, come è stato suggerito[75], *The Divine Invasion* può essere considerato come l'opera generata dal visionario Horselover Fat, *The Transmigration of Timothy Archer*, romanzo conclusivo del 1981, rappresenterebbe la versione ideata dallo scettico Phil secondo il quale la realtà andrebbe sempre intesa e decifrata in quanto mera costruzione umana[76]. Con grande sollievo dei critici razionalisti, l'ultimo romanzo dickiano *non*

---

[72] Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, pp. 158-160.

[73] Zina potrebbe essere facilmente considerata metafora della stessa creazione artistica la quale, grazie all'evoluzione dei suoi sogni ed universi immaginari, mette in contatto l'individuo con la parte più autentica dell'esistenza. Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 161.

[74] "Arrivederci e salve: differenziazioni nell'ultimo Philip K. Dick", Darko Suvin in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 102.

[75] Ipotesi avanzata da Kim Stanley Robinson in *The Novels of Philip K. Dick*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984.

[76] È stato evidenziato un interessante parallelismo tra questo romanzo e *The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, nella misura in cui in entrambi i casi ci troviamo di fronte a qualcuno che ritorna sulla terra da un luogo remoto con un viaggio funestato da un misterioso incidente. Tuttavia, chi sopravvive – Palmer e d Emmanuel – si ritrovano dotati di poteri eccezionali. Carlo Formenti, "La Gnosi in Philip K. Dick", in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 44.

mette in scena alcun ulteriore tentativo della divinità di risvegliare un'umanità intorpidita, né vi si trova alcuna accenno alla fantascienza. Tentativo finale di risanamento della scissione psichica così ampiamente esibita nelle opere precedenti della Trilogia, il punto di vista di questo romanzo è unico e femminile. Attraverso il pensiero disincantato di Angel Carter, suo nuovo alter-ego donna, che struttura il romanzo come fosse un joyciano monologo interiore in prima persona, è facile individuare la voce di Dick, rafforzata dalla coincidenza di molteplici avvenimenti provenienti direttamente dalla biografia dello scrittore.

Unica sopravvissuta ad una concatenazione di eventi dominati dalla follia e dalla morte (in cui tutti sembrano suicidarsi volontariamente[77], ad eccezione di Bill menomato dall'elettroshock), Angel, assistendo impotente e disperata al naufragio psichico delle persone a lei più care travolte dai miraggi del misticismo, si configura come l'incarnazione di un punto di vista scettico e pragmatico nei confronti della possibilità di imporre al mondo esterno un sistema di significato totalizzante ed irrazionale. Questa netta e decisa contestazione nei confronti di atteggiamenti troppo rigidi nella decifrazione della realtà la porta a collocarsi in una posizione di libertà[78] diametralmente opposta rispetto a quella in cui Archer si rinchiude nel suo esasperante processo di costruzione di pseudo universi meccanici abitati da uomini-macchina.

Un'illuminante consapevolezza che Angel definisce nella parte finale del romanzo, specificatamente in seguito al suo incontro con Barefoot[79], esperto di filosofie orientali

---

[77] La lista degli amici distrutti nel taccuino di Angel non può non rimandare all'elenco che chiude *A Scanner Darkly*. Così come Fred assisteva impotente alla fine programmata delle persone a lui care, compreso se stesso, anche Angel, nel suo ruolo di mera spettatrice, in quell'ora dell'otto dicembre 1980 – il tempo testuale del romanzo – si ritrova sola a contare uno per uno i propri morti. Gabriele Frasca, "Come rimanere rimasti. *La trasmigrazione di Timothy Archer*" in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, pp. 242-243.

[78] Ciò nonostante, la feroce critica di Angel alla cultura libresca del vescovo, causa dell'astrazione occultista e concettuale che porta alla creazione di sistemi estremamente perniciosi, viene ridimensionata nella parte finale del romanzo in cui la protagonista narra dell'impatto che ha avuto su di lei la lettura della conclusione del *Paradiso* dantesco. "Arrivederci e salve: differenziazioni nell'ultimo Philip K. Dick", Darko Suvin in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 104.

[79] Proprio nella casa galleggiante di Barefoot, Angel sperimenta il risveglio da una distrazione che si può interpretare come non solo connessa alla seduta a cui sta partecipando, ma

stile *new age* ed appassionato "ricercatore" del senso della realtà il quale, in seguito ad una fugace visione allucinatoria, – presumibilmente riconducibile a quelle dell'autore – nell'attesa di poterne annotare il senso prima che il ricordo sfumasse definitivamente, riflette sul rapporto tra teoria e vita, una riflessione generata dall'osservazione di un'allarmante scena di due bambini intenti a giocare pericolosamente sul ciglio della strada, e sceglie, al contrario di Timothy Archer[80], di lasciar svanire il significato della visione in una coraggiosa accettazione della vita.

Se da un lato nell'ossessiva urgenza esistenziale del vescovo Timothy Archer volta a penetrare il mistero dell'universo costruendo un'infinità di ipotesi che ne spieghino la reale natura sembra manifestarsi l'ombra di quell'Horselover Fat, alter-ego del Dick nella fase mistica, la parola finale viene concessa al personaggio forse più equilibrato ed autentico di tutta la narrativa dickiana: il nuovo alter-ego potrebbe far emergere l'ipotesi di una messa in discussione da parte dello scrittore delle modalità con le quali aveva condotto la sua ricerca della realtà negli ultimi sette anni a causa della quale aveva rischiato di perdere il contatto con l'umanità e con la vita concreta isolandosi in un universo illusorio sostituto del mondo condivisibile di cui era il creatore ed unico, sofferente abitante.

---

ai due decenni precedenti: Angel sembra aver trascorso gli anni Sessanta a Settando addormentata tra deliranti avventure del sapere tutte volte alla ricerca della "verità vera" e dolorosi lutti. Gabriele Frasca, "Come rimanere rimasti. *La trasmigrazione di Timothy Archer*" in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, pp. 242-243

[80] Come già suggerito, il personaggio di Timothy Archer è stato ispirato dal vescovo Pike. Conseguenza ultima del suo perduto contatto con la realtà è proprio la morte sopraggiunta nella zona desertica di Kumran in Palestina, dove Archer si era recato alla disperata ricerca della verità sui dogmi basilari e vera natura di Cristo (attraverso i funghi anokhi, apparentemente usati per raggiungere l'illuminazione dalla setta degli adoratori dei manoscritti precristiani appena rinvenuti), equipaggiato solamente con una mappa e due bottiglie di Coca Cola. La realtà, per lui, cominciò ben presto a coincidere con l'universo costruito dalle sue teorie al punto tale da perdere il contatto con le persone che amava e l'universo concreto. La reazione al suicidio del figlio, infatti, sarà di trovare una spiegazione metafisica ad un atto così tragico e ristabilire i contatti con il defunto tramite sedute spiritiche, trasformando in questo modo lo spirito del figlio Jeff in uno strumento utilizzato come prova di ulteriori conferme alle sue teorie. Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 162.

Angel-Dick[81], al contrario, trova finalmente il coraggio di accettare ed adattarsi ad una sofferenza psichica causata dalla morte delle persone più amate, mostrando un atteggiamento non di *arrendevolezza* ma di *consapevolezza* della natura fittizia di qualsiasi verità che l'uomo crede di aver raggiunto. In questa eroica battaglia per la vita, Angel, quel principio femminile detentore della scintilla della vita con il quale Dick prima di morire si fonde al termine di una vita vissuta all'insegna di un'angosciante sensazione di incompletezza causata dalla morte di Jane in quel lontano 1928, vince[82]. Messa di fronte agli stessi fenomeni paranormali (come la xenoglossia) – esperiti sia da Horselover Fat che dall'autore in persona durante gli eventi del 2.3.1974 – che si vorrebbero prova dell'avvenuta trasmigrazione dello spirito di Timothy nel corpo di Bill, Angel rifiuta categoricamente di accettare l'idea di una realtà occulta ed apocrifa che si cela dietro l'apparenza degli eventi e che, al pari della sua psicotica coazione allo studio senza fine, finisce col rovinare la vita in cui una tale "idea ipervalente" attecchisce fin nel profondo. Per sopravvivere, acquisisce coscienza Angel, è necessario concentrarsi *nel* presente e *del* presente a costo di lasciare indietro coloro i quali si sono addormentati in un sonno eterno che nessuna forma di saggezza o studio illimitato può ormai risvegliare. L'unica parola che si erge a senso ultimo di un'esistenza sofferta e sofferente è *agape*, la dedizione alla cura e all'amore per l'altro, la sigizia, la

[81] Dick potrebbe essere individuato non solo nel personaggio di Angel, ma anche nel figlio schizofrenico di Kirsten, Bill, il quale nella parte finale del romanzo crede – al pari di Dick – di essere posseduto dallo spirito del vescovo defunto. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 367. Gabriele Frasca suggerisce di interpretare i personaggi di Timothy e Jeff come il volto bifronte di Dick, studioso (come nel caso di Jeff che trascorre anni a documentarsi sulla guerra dei Trent'anni) e visionario (come nel caso di Timothy, ossessionato dal concetto oscuro di "verità vera" generato dall' "idea prevalente"). Gabriele Frasca, "Come rimanere rimasti. *La trasmigrazione di Timothy Archer*" in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, pp. 250-251.

[82] Darko Suvin, al contrario, considera il finale del romanzo come la descrizione del vicolo cieco al quale è giunta Angel, imprigionata ormai in una tediosa ed inutile routine che cerca invano di spezzare con le inconcludenti discussioni con il suo nuovo sedicente guru. "Arrivederci e salve: differenziazioni nell'ultimo Philip K. Dick", Darko Suvin in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 105.

congiunzione che si configura in ultima analisi come coraggiosa accettazione della propria condizione di "rimasti", un aver imparato strategicamente a dimenticare[83].

Benché Dick sembra aver ucciso Archer – e presumibilmente anche Horselover Fat – e con lui la tendenza a generare astratti universi teorici che finiscono coll'opporsi alla vita[84] (convincendo molti critici a parlare di "guarigione"), sarebbe forse più saggio evitare qualsiasi interpretazione definitiva, in quanto uno dei capisaldi della letteratura dickiana è stato proprio l'oscillazione costante dei punti di vista che nel caso della Trilogia emerge nel suo processo di identificazione di volta in volta con l'una o con l'altra delle posizioni diegetiche[85], favorendone una lettura junghiana che vede in questa fluttuazione un tentativo di rappresentare simbolicamente i rapporti tra le diverse figure che strutturano l'inconscio[86].

Romanzo, dunque, non di fantascienza, ma di impianto realistico, il suo ultimo lavoro sembrerebbe assumere il ruolo di una vera e propria confessione finale[87], un

---

[83] Gabriele Frasca, "Come rimanere rimasti. *La trasmigrazione di Timothy Archer*" in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, pp. 256-257.

[84] Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, pp. 165-167.

[85] Carlo Formenti individua la presenza di uno schema comune a tutte e tre le opere che compongono la Trilogia. Ad esempio, il luogo della Divinità è VALIS e la bimba in *VALIS*, Emmanuel, Zina e Belial in *The Divine Invasion* ed il fungo misterioso in *The Transmigration of Timothy Archer*; il luogo della visione profetica è Horselover Fat nel primo, Elias nel secondo e Timothy Archer nel terzo, il luogo dello scetticismo è lo scrittore Phil Dick nel primo e nel terzo Angel Archer (nel secondo, tale funzione frammentate e dispersa sembrerebbe essere assolta da diverse figure) ed infine il luogo dell'umanità sofferente è David nel primo, Herb Asher nel secondo e il folle Bill nel terzo. Carlo Formenti, "La Gnosi in Philip K. Dick", in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 45.

[86] Carlo Formenti, "La Gnosi in Philip K. Dick", in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 45.

[87] Tuttavia, più che di confessione finale, sarebbe più appropriato parlare di "penultima verità", in quanto lo scrittore si ostinò, come noto, a volersi contraddire fino alla fine. Infatti, l'ultimo capitolo del romanzo suggerisce l'avvenuta trasmigrazione del vescovo defunto nel corpo e nello spirito del giovane schizofrenico, rimettendo in gioco quanto esplicitato nelle centinaia di pagine precedenti. Inoltre, dopo la pubblicazione di quest'ultimo romanzo, inviò una lettera agli amici in cui comunicò di aver finalmente trovato il Salvatore a Ceylon il cui messaggio rivolto all'umanità era di preservare la natura, inquinata e maltrattata dall'uomo. Come se non bastasse, si firmò Horselover Fat. Philip K. Dick, *The Tagore Letter*, in "Niekas",

ennesimo strumento per analizzare se stesso e per tentare di spiegare la scissione che l'esperienza del 1974 aveva contribuito a generare in lui senza chiudere definitivamente il capitolo della sua ricerca mistica.

Sembrerebbe emergere un disegno teologico unitario che attraversa e collega i tre romanzi, nonostante le evidenti differenze che li caratterizzano. Con *VALIS* ci si trova di fronte ad una divinità che lotta al fine di rientrare in un mondo in cui il tempo è stato imbrigliato dal cattivo demiurgo in un eterno presente. Tuttavia, la divinità è ancora troppo debole e vulnerabile per portare a compimento il progetto di rimettere in moto l'orologio cosmico (non a caso la bambina prodigio muore). In *The Divine Invasion*, invece, il processo di anamnesi appare parzialmente riuscito: la divinità, infatti, scissa nelle due metà di una sigizia, riesce a fondersi e recuperare la memoria della propria unità originaria. Il processo, tuttavia, non giunge a completo compimento dal momento che l'umanità, scissa tra profeti ed idioti, non è ancora pronta a rispondere al richiamo salvifico di una divinità con la quale l'uomo tenderebbe ad identificarsi (attraverso l'isomorfismo), come tappa finale e necessaria al raggiungimento della liberazione eterna. In *The Transmigration of Timothy Archer* il divino, ormai sceso nel mondo, si fonde completamente con la materia al punto tale da essere in grado di assumere la forma e sostanza di un semplice fungo. Il percorso che porterebbe l'umanità a compiere il seguente passo decisivo è però irto di sfide e difficoltà (ne pagano le conseguenze *in primis* il vescovo identificatosi con il divino ed Angel trinceratasi dietro le certezze della ragione ed incapace di ascoltare le verità cha salgono dal cuore).

Al pari del *bodhisattva*, quella figura di illuminato in vita che rinuncia al Nirvana per rimanere nel Mondo concreto ed indicare a tutti la via della salvezza, nell'ultimo romanzo di Dick siamo ridiscesi in Terra, ma ciò non sembra significare affatto che lo scrittore sia finalmente "guarito" dal suo delirio religioso, quanto piuttosto che abbia raggiunto il tanto agognato obiettivo di rappresentare la divinizzazione dell'uomo, configurazione del nucleo essenziale della gnosi fantascientifica[88].

A partire da questi romanzi in cui ad inserti esplicitamente autobiografici si alternano complesse speculazioni mistiche molti critici dickiani hanno chiamato in causa i disturbi

---

n. 28, nov. 1981, trad. it. in Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997.

[88] Carlo Formenti, "La Gnosi in Philip K. Dick", in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier, Firenze, 2006, p. 46.

psichici dello scrittore e presumibilmente trovato le prove conclusive a sostegno della tesi della sua "follia"[89]. Tuttavia, le visioni dell'ultimo Dick crediamo non si lascino liquidare semplicemente come illusioni indotte dalla sofferenza psichica, o per lo meno non solo da queste[90]. Sulla presunta follia dello scrittore si ribadisca che tale tesi non può e non necessita né una conferma né una confutazione, tuttavia, quand'anche le sue visioni fossero effettivamente riconducibili ad una devianza mentale, ciò non toglierebbe nulla alla genialità ed originalità con cui ha rielaborato i materiali del delirio per generare una visione teologica che ha dello straordinario.

Azzardando una visione sinottica del ciclo di *VALIS*, si potrebbe ricercare il comune denominatore di queste opere nell'ossessiva ricerca di *salvezza esplicitamente teologica* generata dalla profonda disperazione dello scrittore evidente già a partire dalle opere del 1966, in una dimensione in cui le divinità sovrumane si dispiegano come proiezioni allegoriche di stati psichici individuali incomunicabili in altri modi[91]. Ad un rappresentazione della divinità come malvagia ed ambigua (specificatamente in *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* o *Ubik*) si sostituisce un crescente bisogno di *redenzione* spesso incarnato in figure femminili non sempre in grado di sopportarne il peso. Tuttavia, la parola finale è affidata alla scettica Angel, ultima portatrice ideologica le cui obiezioni potrebbero essere lette come una messa in discussione dei fondamenti su cui ergeva la costruzione ideologica fantastica dei romanzi precedenti.

Per concludere, in una dimensione esistenziale in cui alla rete di significati stabili si è sostituito il vuoto dell'incertezza e dell'arbitrarietà da cui emerge a tratti la precarietà di senso, la fede intensa – intesa come "emancipazione assoluta da ogni specie di legge naturale" e "libertà" per l'uomo di "intervenire sullo stesso stato ontologico

---

[89] Come nel caso di Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006.

[90] Suggerisce Carlo Formenti, a questo proposito, che considerare il pensiero religioso dello scrittore come un sottoprodotto o sintomo della sua sofferenza psichica equivarrebbe a pretendere di interpretare *Ulysses* a partire da una diagnosi di "pazzia" di Joyce o le visioni di William Blake come prodotti delle sue presunte crisi psicotiche. Carlo Formenti, "La Gnosi in Philip K. Dick", in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 38.

[91] "Arrivederci e salve: differenziazioni nell'ultimo Philip K. Dick", Darko Suvin in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 105.

dell'universo"[92] – ha rappresentato per lo scrittore un insostituibile strumento di penetrazione nei diversi *livelli di realtà* volto a superare le ingannevoli apparenze fenomeniche e rintracciare i segni della verità che la ragione non può codificare né la storia giustificare. Giungendo a risposte contraddittorie, a volte enigmatiche, Dick sembrò voler ribadire che la verità, nata "inautentica", può essere solo oggetto di rivelazione e non di dimostrazione.

[92] M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Torino, 1968, pp. 202-203.

CAPITOLO QUARTO

Controllo e persecuzione: forme del delirio paranoico in Dick

1. QUADRO CLINICO ED ESPRESSIONE LETTERARIA: TRA SCHIZOFRENIA E PARANOIA

> *The ultimate in paranoia is not when* everyone *is against you, but when* everything *is against you. Instead of 'My boss is plotting against me', it would be 'My boss's phone is plotting against me'. Objects sometimes seem to possess a will of their own anyhow, to the normal mind; they don't do what they're supposed to do, they get in the way, they show an unnatural resistance to change.*
>
> (Philip K. Dick, *Colony*)

> *A psychotic world we live in. The madmen are in power. How long have we known this? Faced this? And how many of us do now it? … I suppose only a few are aware of all this. Isolated persons here and there. But the broad masses … what do they think? All these hundreds of thousands in this city, here. Do they imagine they live in a sane world? Or so they guess, glimpse, the truth …?*
>
> (Philip K. Dick, *The Man in the High Castle*)

Benché il mondo di partenza di Philip K. Dick sia stato spesso tratteggiato come un universo illusorio ridotto a frammenti dalla schizofrenica rappresentazione postmodernista, è stato altresì più volte messo in evidenza quanto l'atteggiamento interpretativo dello scrittore della medesima realtà disgiunta e caotica, in quanto sistema che mira a conferire una coerente e logica visione d'insieme che spieghi la complessità dell'esistente, sia metaforicamente più incline alla *paranoia* piuttosto che alla schizofrenia:

> The paranoiac is not only someone for whom every detail is meaningful – for whom nothing can be left uninterpreted or taken for granted – but someone who holds a conception of meaning that is both totalizing and hermeneutic. The paranoiac is most rigorous of metaphysicians. The typical paranoiac outlook is thoroughgoing, internally logical, never trivializing, and capable of explaining the multitude of observed phenomena as aspects of a symmetrical and expressive totality. No particular of empirical reality is so contingent or heterogeneous that the paranoiac cannot, by a straightforward process of point-for-point correspondence, interpret its meaning within the framework of his or her own grand system[1].

Se, dunque, la dimensione schizofrenica è associabile all'atteggiamento degli artisti postmoderni nei confronti di una realtà a sua volta schizofrenica, la paranoia si configurerebbe come l'impulso interpretativo opposto volto a conferire ordine a dati caotici all'interno di una meta-narrazione comparabile ad un mito moderno[2]. Un tentativo quanto mai rischioso e potenzialmente fallimentare se applicato ad un mondo come quello della società occidentale della seconda metà del Novecento in cui la fiducia illimitata nella ragione illuminista e nell'evoluzione scientifica e tecnologica è tramontata ormai da tempo: lungi dall'aver garantito il progresso dell'umanità o dato una conoscenza oggettiva dell'esistente, la scienza sembra non aver fatto che contribuire in modo determinante al processo di frammentazione del reale in realtà multiple, compresenti e sovrapponibili.

L'impossibilità di individuare ed affidarsi ad un mito rappresentativo della postmoderna società occidentale ha spinto molti artisti ad attingere dall'immenso bacino delle tradizioni culturali, religiose e filosofiche di altri luoghi e tempi. Dick ne è un esempio primario: specie durante l'ultima fase della sua esistenza si convinse, come quanto emerso dal capitolo precedente, di essere finalmente riuscito a far combaciare tutti i tasselli di un mosaico universale e di aver trovato la risposta esaustiva alla fatidica domanda: che cos'è la realtà? Come noto, tuttavia, la sua tendenza paranoica non degenerò mai in vera psicosi, vale a dire nella chiusura ermetica in un universo

[1] Carl Freedman, "Towards a Theory of Paranoia: the Science-Fiction of Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 11, 1984, p. 16.

[2] Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 29.

narrativo dal significato totalizzante. Il trasferimento in *fiction* di qualsiasi teoria interpretativa onnicomprensiva gli ha garantito il salvifico mantenimento di contatto con la realtà condivisibile: lo scrittore ha sempre scelto di abitare l'angosciante realtà del mondo contemporaneo al fine di raccontare le estreme conseguenze della fondante contraddizione che causa l'estraniamento dell'uomo dalla vita.

Nell'agitato mare della sperimentazione postmoderna, Philip K. Dick è riuscito a trasformare il genere fantascientifico nello strumento ideale per una precisa rappresentazione ed analisi di un sistema sociale ormai irrimediabilmente mutato: la realtà contemporanea è divenuta fragile terreno dai confini frammentati, disintegrato in molteplici realtà di simulazione, in cui la paranoia sembra essere l'unica risposta psicologica adeguata a sistemi di potere e controllo totalizzanti.

Rivolgendo l'attenzione alla biografia dello scrittore, è facile rendersi conto di quanto l'atteggiamento paranoico abbia scandito la sua esistenza come una presenza costante che lo vedeva opporsi con forza a qualsiasi rappresentazione di potere. Note sono le sue avversioni profonde nei confronti del sistema scolastico, che si configurano come il punto di partenza di un rifiuto generalizzato nei confronti di qualsiasi sistema di controllo[3]. Si ricordi la convinzione di essere sotto sorveglianza da parte dell'FBI dal 1964 in poi – evento decisivo per gli accadimenti del 2-3-74[4] – o il terrore di essere arrestato a causa della petizione contro la guerra in Vietman "Writers and Editors War Tax Protest"[5]. Tuttavia, il motivo principale per cui temeva di aver destato la malevola attenzione del governo non era di stampo politico, ma era in qualche modo connesso al

[3] Tuttavia, il suo ricovero presso il centro di recupero X-Kalay fu accolto dallo scrittore con sollievo nonostante le rigide normative che lo regolamentavano. Sembrava aver riconosciuto i benefici del controllo in quanto sinonimo di cura ed interesse per l'altro. Da sempre avversario della sorveglianza poliziesca, scoprì in quest'occasione come nulla accada in assenza di un osservatore: privati di testimoni, si cessa di esistere. Tuttavia, il suo atteggiamento paranoico si diresse presto anche contro il centro, nel momento in cui iniziò a sospettare il fatto che esso fosse il laboratorio in cui veniva prodotta l'eroina – cosa che di fatto accade in *A Scanner Darkly* – di modo che l'individuo reso docile, alienato ed androide si rende schiavo di quell'unico potere che può attestarne la salvezza in quanto generatore della causa della sua perdizione. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 212 e 217.

[4] Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p.118.

[5] Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 216.

suo operato letterario. Un qualche segreto vitale era stato svelato tramite i suoi libri – primi tra tutti *The Penultimate Truth* in cui la condizione dei rifugiati nelle viscere della terra convinti da un manipolo di dirigenti senza scrupoli che in superficie sia in atto una guerra chimica è comparabile ai cittadini americani di fronte alla ricostruzione mediatica della guerra in Vietnam – talmente pericoloso da scatenare la reazione di un intero sistema politico.

Crebbe in lui un vero e proprio terrore paranoico nei confronti della polizia, potenziato dall'abuso di anfetamine che tramutò la sua esistenza in un susseguirsi di sospetti, circospezioni e paure. Influenzato dal proprio racconto, "Faith of Our Father" – ambientato in un orwelliano mondo totalitario pervaso da telecamere con il compito di controllare l'assiduità dei cittadini di fronte al televisore e la loro accettazione dell'indottrinamento dispensato dalla Guida, una realtà in cui la diffusione di un potente allucinogeno garantisce l'ubbidienza e la fede in un'entità che, se vista attraverso l'assunzione di un anti-allucinogeno, altro non è che l' immagine eldritchiana di un Dio mostruoso, capriccioso e crudele – Dick sentì risvegliarsi i suoi antichi terrori paranoici. Un potere malvagio di origine incerta tentava di renderlo del tutto incapace di distinguere il bene dal male, di supportare gli emarginati, di credere in Dio, di combattere Richard Nixon ed il *Big Brother* cancellandogli i ricordi di un passato coraggioso e riducendolo in una sorta di triste relitto umano privato di ogni desiderio di rivoluzione[6].

Il 17 novembre 1971 rappresentò il momento più decisivo per la sua *debacle* paranoica: una misteriosa effrazione presso la sua abitazione di San Raphael, con furto di oggetti compresi i dattiloscritti conservati e protetti in uno schedario fatto saltare[7] con

---

[6] Quando Dick scelse di contattare l'FBI per porsi sotto la sua ala protettrice al culmine di un delirio paranoico che aveva stancato ed impaurito il suo ormai fragile io, sospettò di essere stato sostituito, oppure manipolato, con un altro sé che avesse agito al suo posto. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, pp. 253-255.

[7] Lo scenario fu così descritto da testimoni oculari: "L'archivio era stato fatto saltare, secondo Phil, con dell'esplosivo al plastico. C'era della polvere, sul pavimento, che Phil sosteneva avesse ricoperto lo schedario, e delle impronte come di scarponi sulla polvere. Uno dei cassetti sembrava completamente saltato in aria – quel tanto da romper la serratura, non si trattava di una grossa bomba. Phil disse che gli avevano rubato alcuni dattiloscritti. sembrava pensare che si trattasse di una sorta di complotto, tipo quelli della CIA. Io non so se sia stato qualcuno, o se sia stato lo stesso Phil, o di che altro si trattasse". Intervista a "Sheila", febbraio

dell'esplosivo al plastico, lo convinse ulteriormente della veridicità di un complotto di grosse dimensioni contro di lui. Le ipotesi che prese in considerazione furono delle più varie[8] arrivando a dubitare persino di se stesso. La teoria di un Dick che deruba se stesso schizofrenicamente scisso tra vittima e carnefice (al pari di Bob / Fred in *A Scanner Darkly*[9]) è senza dubbio la più suggestiva, ma lo scrittore non arrivò mai allo scioglimento del mistero. È stato più volte messo in luce quanto l'ipotesi di Dick sull'esistenza di una polizia nazionale segreta operante al di fuori della legalità sotto la giurisdizione del reparto per la Sicurezza Interna del ministero della Giustizia che agiva contro i radicali con intercettazioni, effrazioni e trappole di vario tipo al fine di ottenere, ed a volte creare, prove che ne giustificassero la loro condanna[10] risultò essere, dopo l'esplosione del Watergate, molto più vicina a ciò che stava effettivamente accadendo all'inizio degli anni Settanta, confermando ancora una volta quanto l'atteggiamento paranoico inserito nel contesto socio-politico di riferimento abbia rappresentato la reazione più efficace ad un sistema che tendeva ad obnubilare le coscienze dei cittadini per portare avanti indisturbati i propri loschi propositi[11].

1986 in Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 243.

[8] Dick dubitò dei fanatici religiosi in cerca di informazioni sulle eresie del vescovo Pike, dei militanti neri che cercavano cacciare gli abitanti bianchi del quartiere di Santa Venetia, i *Minutemen*, o altri gruppi di destra, la polizia del posto e antidroga per fare un controllo sul traffico di sostanze in quell'appartamento, agenti federali stile Watergate, FBI e CIA inclusi, esperti di rapine drogati suoi nemici e servizi segreti dell'esercito interessati al ritrovamento di una droga disorientante (il cui nome in codice era "mello jello") recentemente oggetto di furto. Uno speciale su *Rolling Stones* del novembre 1975 curato da Paul Williams fece di quest'evento una moderna *cause célèbre*. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 242 e pp. 245-246.

[9] *A Scanner Darkly*, come si evidenzia nel presente lavoro al capitolo due, rappresenta l'esempio supremo di scrittura delirante, in cui la parola si lascia guidare da una logica assurda delle manie di persecuzione.

[10] Teoria esposta da Philip K Dick in una lettera del 9 giugno 1973 pubblicata in "The Alien Critic" nell'agosto del 1973. Citato da Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 245.

[11] Questa fu la convinzione dell'amico e collega scrittore di SF Norman Spinrad: "Tutto ciò che Phil pensava del governo si rivelava poi vero. Chiunque capisse sul serio cosa stava succedendo all'inizio degli anni Settanta veniva considerato paranoico e matto, finché non esplose il Watergate". Intervista a Norman Spinrad, marzo 1986. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, pp. 245-246.

Nell'America degli anni della Guerra Fredda e della caccia alla streghe regnava un clima di doppio sospetto: da un lato l'FBI, pungolata dalla politica del senatore Joseph McCarthy[12], sospettava di ogni cittadino americano in quanto potenziale comunista mascherato accanendosi contro un immaginario nemico interno, dall'altro, i cittadini americani con reali simpatie comuniste o semplicemente sospettabili di esserlo dubitavano di chiunque in quanto potenziali poliziotti in borghese con il compito di incastrarli[13]. In un generale clima paranoico autorigenerantesi in cui ognuno riconosceva il proprio nemico dietro il viso familiare ed immutato del vicino, l'atmosfera a Berkeley, città in cui crebbe lo scrittore e capitale "rossa" degli Stati Uniti non solo per una significativa presenza del nucleo di *veri* comunisti ma altresì per la diffusione di un gergo e mentalità anticapitalista per lo più di stampo marxista, era certamente più fibrillante. Il processo di de-evoluzione e di perversione aveva iniziato a scorrere nelle vene ormai inquinate degli abitanti di un America ormai regredita ad assurda utopia e divenuta emblema di un universo paranoico e rovesciato[14] che vedeva opporre un'anticonformista anima *radical* ad uno stato repressivo e poliziesco che trae nutrimento da una politica ultraproibizionista[15].

---

[12] L'opera di Joseph McCarthy sembra aver rimodellato uno dei concetti chiave della cultura americana, la libertà, facendolo coincidere con l'anticomunismo e la libera impresa. La campagna contro il totalitarismo sovietico messa in atto durante gli anni Cinquanta ha curiosamente assistito alla diffusione delle medesime dottrine totalitarie che si prefiggeva – solo apparentemente – di combattere. Il termine *freedom* si vede progressivamente sempre più legato al sistema del capitalismo e del consumismo al punto tale che il presidente Harry Truman introduce un'ulteriore forma di libertà rispetto a quelle roosveltiane della parola, culto, bisogno e paura: quella dell'impresa. Domenico Gallo, "La lotteria del sistema solare", in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 116.

[13] Si ricordi che il 19 giugno del 1953 i due coniugi Julius ed Ethel Rosenberg furono arrestati e condannati a morte per spionaggio e cospirazione. In questi anni, e più precisamente dal 1951, vigeva l'*International Security Bill*, una legge che, oltre a prevederne l'allontanamento e il divieto di entrata nel territorio statunitense, istituiva campi di concentramento per i comunisti. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, p. 33.

[14] Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p. 7.

[15] Il caso dell'*empathy box* (minuscola scatola, corredata di maniglie stringendo le quali è possibile assistere ad una scena ritualmente reiterata: la lapidazione di Wilbur Mercer che si inerpica sul declivio di una montagna) in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* è

Perfettamente inserito nell'ambiente di "radicali" (benché dichiaratamente non comunista[16]), Dick accolse con rabbia e disapprovazione la nomina di Richard Nixon a senatore repubblicano della California[17] in quanto incarnazione del Male sulla terra e della più selvaggia politica di accentramento del potere. Il nucleo di realtà menzognera che fondava la sua politica, sosteneva lo scrittore, non ha coinvolto solo il presidente Nixon, ma tutti i presidenti da Franklin Roosevelt in poi, Kennedy compreso, i quali hanno da sempre mantenuto il controllo a spese della libertà dei loro cittadini rafforzando il proprio potere con perquisizioni illegali, estorsioni ed intercettazioni: tutti tratti caratteristici di un regime cripto-dittatoriale all'interno del quale lo stato di polizia onnipotente, onnipresente e subdolamente organizzato esercita un potere pressoché assoluto.

Ferocemente critico nei confronti dei regimi totalitari, uno dei *leit-motiv* che ispirano la produzione dickiana è l'idea dell'esistenza di una élite americana che coltiva il sogno di riabilitare il nazismo, facendone resuscitare i miti. Da sempre affascinato dalle caratteristiche apocalittiche attribuite al nazismo, l'aspetto trattato insistentemente da Hannah Arendt che lo colpì maggiormente era il terribile proposito di tali forme di potere non solo di allontanare i cittadini dalla verità, ma di rinchiuderli in un mondo fittizio, in un universo parallelo riscrivendo la storia e modificando il passato. Non solo dunque uccidere ed annientare fisicamente e psicologicamente le vittime dei campi di concentramento, ma fare in modo che non ne si riconosca più l'esistenza, che il loro ricordo venga cancellato dalla memoria dei sopravvissuti[18]. Il nazismo, dunque, come

---

emblematico. Il governo, infatti, rendendo la pratica del culto merceriano clandestina, ha indotto i seguaci ad un maggior consumo. L'argomento verrà trattato successivamente nel presente lavoro, al capitolo sei.

[16] Dalle letture di George Orwell ed Hannah Arendt, Dick sviluppò una filosofia politica non specificatamente comunista o fascista, ma contraria a qualsiasi ideale che in passato avesse portato all'instaurazione di regimi totalitari. La sua ammirazione si rivolgeva per lo più alle figure dei grandi rivoluzionari, schierandosi dalla parte dei perseguitati. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 34.

[17] Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, pp. 32-34.

[18] Circolava all'epoca il resoconto di un esperimento psicologico che consisteva nel mostrare a cinque persone – di cui quattro complici dello sperimentatore – due linee, di cui una evidentemente molto più lunga dell'altra. I complici sostenevano che la linea più lunga fosse in

esempio perfetto di regime totalitario, allontanando il popolo dalla verità e forzandolo a vivere in un mondo *fittizio* (sostanziando il sogno-incubo della creazione di un universo parallelo), è identificabile in quanto forma patologica di *nevrosi*, o meglio di psicosi istituzionalizzata, che viene vissuta come vittoria storica, ma sconfitta individuale, come potenza politica, ma debolezza esistenziale[19].

Il nazismo è un chiaro esempio del carattere folle del potere. Un pericolo ancora attuale, non scongiurabile, sempre in agguato nel suo perverso disegno di contaminare le nuove democrazie, e ciò proprio perché, lungi dall'essere stato un incidente di percorso della storia, l'ideologia nazista si basa su tendenze e strutture mentali che fanno parte a pieno titolo della natura umana e che i nazisti hanno semplicemente fatto emergere in forma concentrata e parossistica. La catastrofe di un possibile ritorno del fascismo – questa volta tutto americano – per oblio, noncuranza, passività o paura, incomberebbe, secondo lo scrittore, su una società americana costituita principalmente da individui influenzabili e dunque manipolabili, affetti da razzismo, pulsioni irrazionalistiche, sessuofobia, manie di persecuzione, vittimismo, angoscia e ovviamente paranoia[20].

L'interesse di Dick per il fascismo non solo risulta essere uno dei temi principali di opere quali *The Man in the High Castle*, ma si esplicita con determinazione in alcuni suoi saggi critici tra cui quello del 1964 intitolato per l'appunto "Nazism and *The High Castle*"[21]. Questo momento storico viene analizzato più da un punto di vista psicologico che storico con molteplici riferimenti ad Hannah Arendt, considerata dallo scrittore come la massima critica moderna della Germania. Sulla presunta esistenza di "due Germanie", ovvero di due culture di cui una nazista, nessuna parola conclusiva può

---

realtà quella più corta, e conseguentemente il quinto individuo, ovvero il vero soggetto dell'esperimento, a prezzo di un grande smarrimento psichico, adeguava la sua opinione a quella degli altri. Dick ne fu affascinato e lo comparò alle modalità attraverso le quali i regimi totalitari cercavano di convincere una parte della popolazione ad abbracciare idee del tutto insensate, solo perché condivise e incoraggiate dal sistema. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, pp. 84-85.

[19] Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 110.

[20] Mattia Carratello, "Piccole città, piccoli uomini e un futuro possibile" in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, pp. 165-166.

[21] Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, da p. 147 a p. 152.

chiudere un dibattito che appare inesauribile. A livello storico, ricorda Dick, luce è stata gettata sull'operato del popolo tedesco rendendo sempre più chiara la loro ideologia, ma sulle motivazioni di azioni così lontane da ciò che si dovrebbe definire con il termine "umanità" Dick non si esprime.

Un altro punto da lui toccato con insistenza è la tematica della *responsabilità*. Sarebbe riduttivo e irresponsabile additare come unici colpevoli di uno dei più grandi stermini mai attuati nella storia dell'umanità la classe dirigenziale tedesca. Siamo davvero certi, ci e si chiede lo scrittore, che nessun'altra nazione sarebbe stato in grado di operare in modo simile in nome di chissà quale ideale? O in ogni modo, quanta responsabilità hanno le altro potenze mondiali? E sono davvero *solo* e *tutti* i tedeschi responsabili? Che colpa poteva avere un'anonima donna tedesca di un remoto villaggio delle decisioni prese dall'ufficio di Eichmann a Berlino, nel 1939? Dick prosegue in un'attenta analisi del ruolo di Himmler e di Goebbels ripercorrendo le tappe del fenomeno dalle origini, contestando la presunta innocenza aprioristica della vittima, in questo caso gli ebrei, i quali non solo potrebbero aver contribuito fattivamente a creare una situazione per loro fatale, ma hanno mostrato un'altrettanta ferocia ed intolleranza nei confronti degli arabi di Israele.

La scelta da parte di molti ebrei di non ascoltare Beethoven non è segno, si chiede Dick, di una mentalità altrettanto nevrotica e malata di quella dei nazisti? Dick era convinto che:

> The greatest menace in the twentieth century is the totalitarian state. It can take many forms: left-wing fascism, psychological movements, religious movements, drug rehabilitation places, powerful people, manipulative people; or it can be in a relationship with someone who is more powerful than you psychologically[22].

Tuttavia, è decisivo considerare il fatto che il profondo pessimismo dickiano, benché evidentemente scaturito da un'impietosa ma realistica indagine analitica della società americana e da un'approfondita riflessione di carattere storico, non può essere ridotto in termini meramente ideologici: la sua analisi, infatti, si volge piuttosto ad una *condizione*

[22] Charles Platt, "Philip K. Dick: An Interview", *Dream Makers: The Uncommon People Who Write Science Fiction*, Berkley Books, New York, 1980, p. 150.

esistenziale di sofferta consapevolezza della natura umana e della sua innata tendenza alla prevaricazione, violenza e soprusi. La sua feroce critica al sistema capitalistico[23] si configura come un anarchico rifiuto a qualsiasi struttura di potere in cui le dinamiche di dominio risultano imprescindibili[24]. La politica risulta essere solo una delle molteplici declinazioni di una realtà conflittuale il cui scenario rimane invariabilmente quello del *time out of joint*, con le sue molteplici possibilità, dell'*eye in the sky*, con il suo controllo allucinatorio e dello *scanner darkly*, con le sue illusioni e tradimenti. In una dimensione di spaesamento cosmico, sia le vittime che i carnefici, in quanto *cosmic puppets*, subiscono una condanna comune: quella di essere incapaci di contemplare la conoscenza umana e di afferrare una realtà sfuggente.

2. La dissoluzione del "reale"

Da questi suoi interrogativi nasceranno dei mondi alternativi ambientati in universi totalitari nell'illusione di realtà assoluta dei quali si trovano irrimediabilmente imprigionati gli esseri umani. Ciò che tuttavia si verifica puntualmente con il progredire della storia è la dissoluzione di tali realtà fallaci le quali disgregandosi miseramente mostrano la loro estrema fragilità e natura prettamente *soggettiva*. Da un lato, infatti, la società occidentale, in quanto luogo privilegiato del caos e della frammentazione schizofrenica, rappresenta il grembo ideale in seno al quale quei meccanici costruttori di pseudo-universi possono agire incontrastati ed istituire l'illusione totalitaria di un ordine

[23] Sul rapporto tra schizofrenia e paranoia ed il sistema capitalistico si rimanda ad un testo cardine di Deleueze e Guattari, *L'anti-Edipo, capitalismo e schizofrenia*, e specificatamente al capitolo finale intitolato "Introduzione alla schizoanalisi". Qui si affrontano, tra i tanti altri temi, le innegabili responsabilità della società a livello della sua infrastruttura, del suo processo produttivo e dei circuiti economici capitalisti nella schizofrenizzazione complessiva della società. In quest'ottica, il tentativo da parte della psicoanalisi di guarire il disturbo psichico è volto a fallire in quanto sarebbe proprio la struttura psicopatologica a rappresentare l'elemento incurabile dell'individuo. Il testo effettua peraltro un'interessante distinzione tra i due poli dell'investimento libidinale sociale: il polo *paranoico*, reazionario ed asservito a forme di potenza e di sovranità selettive e quello *schizoide*, rivoluzionario e mirante all'inversione di potenza. Deleueze e Guattari, *L'anti-Edipo, capitalismo e schizofrenia*, Einaudi Paperbacks, Torino, 1975, pp. 311-439.

[24] Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 126.

assoluto; d'altro canto, in un tale tessuto sociale contemporaneo nessuna costruzione è in grado di mantenere a lungo una qualche stabilità.

I mondi di Dick, infatti, generati da un atteggiamento paranoico nei confronti di una società assoggettata a poteri tirannici sia di stampo politico che economico – decise sono infatti le sue critiche al sistema capitalistico globale e multinazionale – si configurano come ambienti privi di centro, dalle fattezze ed inquietudini labirintiche in cui, come sempre, scindere la realtà dall'illusione risulta essere un compito impossibile. Si tratta di una realtà che può essere appresa solo a frammenti e che per questo genera nel soggetto una profonda sensazione di scissione psichica, angoscia esistenziale e paranoia. La società tardo-capitalista, incapace di identificarsi in un progetto razionale e di conferire una conoscenza completa di sé, ha minato i fondamenti dello stesso concetto di identità personale, dissolvendone la sostanzialità e il significato, inghiottendo nazioni, etnie, religioni e qualsiasi particolarismo ed isolando l'uomo in una prigione di solitudine ed impotenza in cui qualsiasi sentimento individuale di appartenenza al gruppo si disgrega di fronte ad un'illusione di realtà che promette e minaccia la possibilità di controllo sulla propria esistenza[25].

Decisivo si configura il rifiuto e la critica dello scrittore nei confronti di un patinato ed oleografico microcosmo domestico della società americana di quegli anni il cui mito era l'eternità *della* merce, o meglio l'eternità *nella* merce, ed in cui su uno sfondo minimale di stereotipati schemi comportamentali e monotonia di riti si stagliano individui che conducono una vita imbalsamata, codificata e pianificata, impegnati in un numero enorme di faccende prive di senso che nella loro tranquillizzante inautenticità e mistificazione hanno il compito di rassicurare ed ispessire la nube di fumo che avvolge e protegge l'*American way of life* dalla coscienza degli incubi più atroci[26].

Spintosi oltre i confini dell'ideologia, per arrivare alla creazione di una vera e propria *Weltanschauung*, Dick approda a temi scottanti quali la persecuzione politica, l'incremento demografico e il razzismo[27], presentandoci sistemi sociali strutturati in

---

[25] Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, pp. 33-35.

[26] Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 90.

[27] La questione razziale continuava ad essere una tematica scottante. Nel 1954, infatti, il giudice della Corte Suprema Earl Warren, nominato l'anno precedente dal presedente Eisenhower, sentenziò che le scuole riservate alle persone di colore erano evidentemente

base ad una rigida e schematica ripartizione basata su criteri di ordine razziale, dove, come nel caso di *A Scanner Darkly*, gli *straights*, le persone perbene, vivono barricati in quartieri di lusso, luoghi proibiti ai *slushed brains*, i derelitti sociali, abbandonati nelle loro discariche degradate; o universi, come quello di *Flow My Tears, the Policeman Said*, in cui la popolazione nera viene dimezzata ad opera di un drastico processo di sterilizzazione. L'eroe di questi mondi in cui la prevaricazione politica, economica e tecnocratica ha soffocato ogni anelito alla giustizia, libertà ed egualità è il cittadino comune, quell'eroe senza gloria che la storia ha cancellato dalla sua memoria.

Di fronte ad un mondo in stato di disgregazione e frantumazione da vari punti di vista, incluso quello semantico e comunicativo, l'unico individuo che può emergere vittorioso è, nella produzione dickiana, l'artigiano[28], ovvero colui che nella produzione

---

inferiori e ordinò un processo di integrazione razziale. Il primo Dicembre 1955 – data simbolica che segna l'inizio delle lotte per il riconoscimento dei diritti civili ai cittadini di colore – la militante dei diritti rosa Rosa Parks viene arrestata a Montgomery, Alabama, per il suo essersi rifiutata di cedere il posto a sedere in un autobus a un bianco, come quanto previsto dalle leggi locali. Inoltre, nel 1957 i residenti di colore dell'Alabama si organizzarono in una contestazione di massa contro la legge *Jim Crow* che stabiliva trasporti pubblici separati. La Corte Suprema sentenziò l'illegalità della segregazione sui trasporti pubblici e approvò due provvedimenti, nel 1957 e nel 1960, noti come *Civil Rights Act*, per garantire la registrazione al voto soprattutto al Sud, dove era particolarmente scarsa. Tra gli espliciti riferimenti alla questione razziale ed ai processi di dominazione coloniale, nell'opera di Dick, si ricordino il personaggio Laws, in *Eye on the Sky*, giovane fisico di colore, testimone delle diversità di trattamento che ha dovuto subire ed i *Bleekmen* di *Martian Time-Slip*, il cui nome è stato frequentemente associato alla parola *Blackmen*, dolorosa allusione sia alla schiavizzata popolazione nera che alla sterminata cultura pellerossa. Gli indigeni marziani, infatti, mostrano significative somiglianze con gli indiani superstiti pur essendosi apparentemente integrati alla dominazione colonizzatrice. B. Vaccari, "Philip K. Dick: l'allucinazione come mezzo conoscitivo", in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p. 46, Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, pp. 45-46 e . Domenico Gallo, "La lotteria del sistema solare", in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 116.

[28] L'idea che arti pratiche dovessero essere impiegate per il raggiungimento della salvezza si ritrova già nel filosofo carolingio del IX secolo Giovanni Scoto Eriugena. Con Roger Bacon, illustre pensatore francese del XIII secolo, invece, si fa strada la convinzione secondo la quale il progresso tecnologico avrebbe accelerato l'arrivo dell'Apocalisse. Inoltre, si ricordi che in importanti opere utopiche, come *La città del sole* di Tommaso Campanella o *Utopia* di Thomas Moore, l'esercitazione di un mestiere fosse un obbligo imprescindibile per tutti. Antonio

artigianale ritrova una salvifica logica intrinseca attraverso la quale passa la misterica pratica dell'*anámnesis*[29]. I lavoratori non alienati si propongono come antitesi del capitalista, del monopolista, dello speculatore edilizio, dell'imprenditore, del leader politico e della polizia, riuscendo ad instaurare una passione singolare nei confronti del proprio prodotto[30]. Sostiene Dick:

> I've always had a great regard for men who worked with their hands. (…) Guys with no degrees, humane, intelligent, warm. (…) A very powerful trait in me is anti-elitism[31].

Riparatori, gioiellieri, vasai[32] popolano l'universo narrativo dickiano ricomponendo la circolarità del ciclo di produzione della merce e riconfermandosi come unici soggetti in grado di sopravvivere nell'ambito di una società industriale avanzata. Si ricordino le parole di Mary Anne Dominic, personificazione dello stesso Dick nel suo obiettivo di riporre la bellezza dell'arte in un manufatto, disinteressandosi delle dinamiche commerciali di profitto economico:

Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, pp. 31-32.

[29] Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 120.

[30] Il rapporto tra industria e artigianato – o meglio tra capitale e lavoro – sarà fondamentale anche nell'opera *The Simulacra* in cui il barlume di speranza nasce nell'arte, e nello specifico nella figura del musicista. Dalla musica raffinata di Kongrosian alle modeste esecuzioni del duetto di anfore Duncan Miller per arrivare perfino alle oscure nenie del mutanti. Antonio Caronia, "Inchiostro acquoso e storie confuse. Corpo e media in Dick", in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p. 106.

[31] Gregg Rickman, *Philip K. Dick: In His Own Words*, Fragments West, Long Beach, CA, 1984, pp. 146-7.

[32] L'insistenza sul manufatto-vaso ricorda il valore simbolico che i contenitori hanno in molte religioni, soprattutto nel cristianesimo. La simbologia religiosa del contenitore sacro, tuttavia, sembra essere in Dick un altro modo per porre enfasi sul ruolo salvifico che alcune donne possiedono. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, p. 103.

> I'm very happy. I know I'm a good potter; I know that the stores, the good ones, like what I do. Does everything have to be on a great scale with a cast of thousands? Can't I lead my little life the way I want to?[33]

La manufattura dei gioielli di Frank Frink assume un valore analogo: essi, infatti, come ben enuncia il giapponese Paul Kasoura, esprimono il Tao e possiedono il *wu*, concetto cinese che indica saggezza o una sorta di comprensione intuitiva. Questi oggetti, impossibili da definire in quanto mediatori fra yin e yan, fra il mondo della materia e del decadimento e quello della luce della vita, sembrano possedere una natura "potenziale" che li esula da qualsiasi sequenza storica precisa[34]. L'oggetto artistico-artigianale (una sorta di urna greca keatsiana nell'epoca della cultura di massa), insomma, emerge attraverso una manifestazione improvvisa, opaca allo sguardo della storia, attraverso la quale dichiara perentoriamente la sua qualità di "significare" qualcosa ancora inesplicabile[35].

D'altronde, per uno scrittore da sempre dedito alla rappresentazione di realtà spesso ai limiti del ridicolo, di luoghi e oggetti insignificanti e banali (convinto, come noto, che proprio in questa marginalità si annidano le cose davvero importanti meritevoli di essere elaborate), che ha basato il proprio lavoro sul dimenticato, sullo scarto e sul qualsiasi con un letteratura che era già *minimalista* ancora prima che esistesse il termine, solo un riparatore di vasi, un gioielliere e un risolcatore di gomme può emergere come eroe. In una poetica accostabile al concetto di "preterito" di Thomas Pynchon – con il quale Dick presenta non pochi punti di contatto – le categorie di "maggiore" o "minore" sono

---

[33] Philip K. Dick, *Flow My Tears, the Policeman Said*, DAW, New York, 1974, p. 166.

[34] Sul senso di storicità Dick insiste frequentemente. Nel romanzo, emblematico è l'esempio dei due accendini, uno dei quali si trovava nella tasca di Franklin D. Roosvelt al momento dell'assassinio, mentre l'altro, benché di apparenza identica, è privo di significato. Il senso della storicità di un oggetto, sembra suggerire Dick, risiede nel sue essere stato presente all'accadimento di un evento decisivo. La ricerca della *thereness* sarebbe attestata da documenti scritti spesso non autentici. Sulla tematica della storicità si rimanda a George Slusser, "History, Historicity, Story", *Science Fiction Studies*, Volume 15, 1988, pp. 187-213. Si rimanda anche a John Huntington, "Philip K. Dick: Authenticity and Insincerity", *Science Fiction Studies*, Volume 15, 1988, pp, 152- 160.

[35] Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, pp. 104-105.

inapplicabili per un autore che considerava il piccolo e l'umile mascheramenti del divino e dello straordinario[36].

Ispirato dal concetto di *smallness* e dall'attenzione ossessiva al dettaglio di James Joyce e Thomas Pynchon, Dick identifica in queste "creative little people"[37] l'incarnazione dell'opposizione agli impulsi megalomani e maniacali di un potere che, onnipresente ma impalpabile, li soffoca. Questa forza anti-entropica, rintracciabile anche nella vitalità della giovane età, funge da antidoto al mondo catastrofico governato dall'espressione più feroce di follia e idealismo distruttivo: il Nazismo, per l'appunto.

3. LOGICHE DELL'INCATENAMENTO SOCIALE: *FLOW MY TEARS, THE POLICEMAN SAID*

Un efficace esempio di società imprigionata in violente logiche di assoggettamento e controllo è quella tratteggiata in *Flow My Tears, the Policeman Said*, romanzo che Dick stesso considerò come il suo Arcipelago Gulag, vale a dire un'opera profetica[38] che

---

[36] Il grande che si presenta come piccolo rimanda anche al messianismo ebraico secondo il quale il Messia si presenterà come il più umile e la salvezza giungerà nelle vesti meno appariscenti. Umberto Rossi, "Il gioco del ratto: avvisaglie *Avantpop* in *I giocatori di Titano*", in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, pp. 143-144. Se si considera il romanzo *Flow My Tears, the Policeman Said*, molti sono i riferimenti alla religione specificatamente cattolica: dalla scelta di un'opera di John Dowland come titolo del romanzo (il musicista rinascimentale inglese, infatti, si era convertito al cattolicesimo verso la fine del Cinquecento e per questo motivo fu duramente ostacolato in patria nella sua professione) alla struttura narrativa che si presenta come una vera e propria via crucis postmoderna del personaggio (dove, però, l'elemento sessuale, nelle sue forma di pedofilia maschile, lesbismo, pratiche sadomaso ed incesto gioca un ruolo di primo piano). Dick stesso avrebbe più volte ribadito che l'ispirazione del romanzo era sostanzialmente romano-cattolica. Carlo Pagetti, introduzione a Philip K. Dick, *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, Fanucci, Roma, 2007, pp. 10-11.

[37] La definizione è di Darko Suvin. John L. Simons, "The Power of Small Things in Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*", *Rocky Mountains Review of Language and Literature*, Volume 39, No. 4, 1985, pp. 261-275.

[38] Sul carattere profetico del romanzo Dick pose più volte l'accento. Si convinse, infatti, in una delle sue riletture e reinterpretazione a posteriori dei suoi lavori, di aver anticipato e tratteggiato le dinamiche di uno stato di polizia istituito poi dall'America di Bush che, giustificando il proprio operato come effetto collaterale della lotta al terrorismo, ha messo in pericolo le garanzie democratiche previste dalla stessa costituzione attraverso la concessione di un potere assoluto ai servizi segreti. Renato Oliva, "Scorrete lacrime: la cognizione del dolore", postfazione a Philip K. Dick, *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, Fanucci, Roma, 2007, p. 304.

palesa gli aspetti invisibili di una società in cui agisce, impercettibile da un punto di vista giuridico, un apparato di polizia segreta che soffoca puntualmente ogni timido tentativo di ribellione, arrivando a recludere gli studenti "dissidenti" tra le rovine della vecchia università, per impedirne un'insinuazione nel tessuto sociale e costringendo i cittadini e non circolare per la città se privi di documento di identità. Attraverso raffinati strumenti di rilevamento tecnologico integrati con una rete di delatori, il controllo diviene totale. Un sistema così rigido non fa che generare sul piano individuale innumerevoli e insanabili contraddizioni dal momento che l'imposizione di ruoli sociali mistificatori conduce alla progressiva perdita del senso della propria identità e della realtà.

Il *Big Brother* dickiano molto più evoluto rispetto a quello orwelliano, con le sue banche dati, microtrasmittenti ed elettroencefalogrammi usati come strumento di controllo, emerge come una delle tematiche principali del romanzo. A dispetto di tutti i dibatti sulla privacy, la tecnologia, sembra suggerirci lo scrittore, conquista sempre più spazio e potere rafforzando le basi spionistiche e delatorie di una società in cui il guardiano invisibile, al pari del Panopticon di Bentham analizzato da Foucault, sorveglia incessantemente il cittadino-detenuto, sempre passibile di punizioni.[39]

In questa dimensione di utopia negativa nixoniana, in cui gli oppositori politici si ritrovano condannati ai lavori forzati in campi di concentramento e le coppie di colore subiscono una sterilizzazione forzata, il protagonista, il personaggio Jason Taverner, intrappolato nell'universo di Alys generato dalla sostanza allucinogena KR-3, capace di annullare l'abilità cerebrale di escludere un'unità spaziale da un'altra e di aprire conseguentemente veri e propri universi alternativi, sperimenta una serie di incontri con donne, rappresentanti di tutti gli aspetti del genere femminile. Figura centrale – attraverso la quale Dick ricostruisce perfino il proprio rapporto patologico con la sorella morta – è Alys (Alia-Alien) Buckman, bisessuale, incestuosa, affascinante e pericolosa; perfetta incarnazione della *dark-haired girl*, portatrice di morte e ombra diabolica castratrice che, simile alla donna-vampiro di Edgar Allan Poe, prosciuga lo spirito vitale. Agli antipodi si colloca Mary Anne, incarnazione dell'anima junghiana che

[39] Renato Oliva, "Scorrete lacrime: la cognizione del dolore", postfazione a Philip K. Dick, *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, Fanucci, Roma, 2007, pp. 294-295.

diffonde attorno a sé vitalità vera donando e concedendo la fertilità nel senso più profondo del termine.

Al pari degli ebrei, la cui memoria si è tentato di dissipare, Jason si trova in una situazione di "death-in-life": se il giorno precedente era conosciuto ed acclamato da più di trenta milioni di americani per la sua nota attività di conduzione televisiva, oggi si ritrova catapultato in una realtà in cui per gli altri sembra non sia mai esistito, cancellato dagli schedari della polizia e dai ricordi dei suoi contemporanei:

> "Do you know who I am?" Jason said. "Do you know who Jason Taverner is? Do you watch TV?" His voice almost got away from him at that point; he heard it break and rise. With great effort he regained control over it, but he could not stop his hands from shaking; his whole body, in fact, shook[40].

Tuttavia, la sua lotta per la sopravvivenza non si tramuta, come nel caso di Felix, in una positiva trasformazione interiore: le sue dinamiche di comportamento cinico e strumentale si ripongono in tutta la loro meccanicità al solo fine di riconquistare il ruolo sociale che vantava precedentemente. Il suo rapporto con l'Altro era e continua ad essere di prevaricazione e strumentalizzazione, soprusi e ingiustizie, del tutto indifferente alla sofferenza ed all'aspetto umano dell'esistente. Forse, però, nel suo rapporto con la salvifica figura di Marie Ann Dominic, personificazione di colei che crea spensieratamente ed inconsapevolmente con la sola forza delle proprie mani, guidata non dalla necessità, ma dall'amore per la bellezza dell'arte, Taverner si fermerà per un istante a riflettere.

Altro personaggio centrale del romanzo è Felix Buckman, fratello e marito di Alys (la quale è rispetto a lui la parte più spregiudicata e anticonformista) che in passato aveva tentato di ammorbidire gli aspetti più duri dello stato di polizia al quale appartiene e per questo motivo era stato degradato da maresciallo a semplice generale. Paragonatosi a Lord Byron, per il loro comune intento di dare la propria vita per la libertà l'uno e per una società più giusta l'altro, Felix[41], uomo di cultura e dai gusti

---

[40] Philip K. Dick, *Flow My Tears, the Policeman Said*, DAW, New York, 1974, p. 20.

[41] Le copiose e significative lacrime di Felix lo avvicinano a Penteo, il re delle lacrime, sovrano di Tebe nelle *Baccanti* di Euripide il quale, oppostosi al culto dei riti orgiastici praticati dalle baccanti, prima dota Dionisio (alter-ego di Jason Taverner), presentatogli sotto false

raffinati, sperimenta al termine degli eventi narrati un cambiamento determinante e definitivo: in lacrime – le lacrime del poliziotto del titolo – si sforza di rompere la sua solitudine estrema e di comunicare il suo dolore straziante aprendosi empaticamente ad un perfetto sconosciuto, un nero, solo come lui, fermo ad una stazione di servizio. Gli porge un foglio su cui ha disegnato un cuore trafitto e, senza parole, si unisce in lui in un caldo abbraccio umano.

Le lacrime iniziano a solcargli il volto mentre si trova ancora in viaggio nel suo piccolo velivolo, dando vita ad un'esperienza nuova e straniante per un'umanità che disconosce ormai le più naturali ed istintive espressioni di dolore e sofferenza. Lui, al contrario, primo essere umano autentico, sceglie di vivere il dolore, di lasciarsi umanamente sommergere dalle sue debolezze, sbarazzandosi delle sterili convenzioni sociali di cui è stato fino a questo momento prigioniero. Come quanto esposto dall'altro importante personaggio femminile, Ruth Rae, soffrire significa aver perso l'amore e solo ora Felix comprende fino in fondo di aver amato, di averlo perso e di dover soffrire per aprirsi nuovamente alla vita[42]. Esperienza risolutiva, dunque, in seguito alla quale, come sapremo dall'epilogo, l'ex generale si impegnerà a realizzare un testo di denuncia nei confronti dell'operato di uno stato di polizia opprimente, manipolativo e ingiusto.

In un mondo che isola gli individui-monadi in ruoli sociali soffocanti e li priva di qualsiasi possibilità di evolversi, Felix è riuscito, dunque, ad assorbire e risvegliare quel sentimento di fratellanza che si configura come emblema della speranza di continuare a cercare un sistema di comunicazione umano e costruttivo con l'Altro, libero dalle rigide e meccaniche leggi di mercato, grazie al quale, nascosto tra i frammenti in cui si è ridotta la società, un terreno in cui l'autentico essere umano potrà ancora esprimersi si

---

spoglie, di un potere sovrumano e poi viene fatto a pezzi dalle baccanti che lui era andato a spiare sul monte Citerone travestitosi da donna. La sua stessa madre Agave lo scambia per un leone e ne porta la testa come trofeo a Tebe. Dick stesso parlò del romanzo come di una vera e propria riscrittura dell'opera di Euripide. Carlo Pagetti, introduzione a Philip K. Dick, *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, Fanucci, Roma, 2007, pp. 16-17.

[42] Francesca Rispoli, "*Scorrete lacrime, disse il poliziotto*: la nascita di un essere umano autentico", in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, pp. 217-224.

paleserà in tutta la sua forza[43]. Solo attraverso l'ineludibile esperienza del dolore è possibile pervenire alla conoscenza di sé e dell'altro da sé[44].

Tutti i personaggi del romanzo si rivelano rappresentanti di un' umanità ormai alla deriva esistenziale, la cui unica possibilità di sopravvivenza psichica risiede nella tenace lotta alla sopravvivenza quotidiana. Vittime di un devastante processo di spersonalizzazione e di scissione interiore, non possono far altro che interrogarsi sul destino dell'essere umano ormai imprigionato in un mondo disumano in cui la vera vita può solo essere sognata attraverso la realtà virtuale generata da potenti allucinogeni e da dispositivi tecnologici. I personaggi si sono tramutati in *simulacri*, in creature artificiali incapaci di stabilire rapporti autentici, abitanti di una nazione che sembra essersi completamente dimenticata di se stessa.

Il senso ultimo di tale romanzo sembra essere un monito: l'intera popolazione terrestre potrà un giorno svegliarsi completamente ignara di qualcosa che in precedenza tutti conoscevano ed incapace di recuperare i suoi ricordi perduti. Il tema è ancora una volta quello dell'*amnesia* – in questo caso collettiva – risolvibile soltanto con il processo di anamnesi che, nel caso specifico del romanzo, ha reso Felix un tipico esempio di eroe dickiano. Egli, infatti, fa parte della vasta schiera di persone comuni, dal nome dimenticato, dal volto ignoto e dagli atti trascurati dalla storia, di coloro che si oppongono coraggiosamente al tiranno assumendosi la responsabilità di un atto tanto piccolo quanto rivoluzionario e si ergono a incarnazioni di autenticità, non tanto per la

---

[43] Non sembra un caso, infatti, che in questa nuova realtà i neri possono avere più di un figlio – come testimonia la foto che il personaggio di colore gli porge e che ritrae i suoi tre figli. Al pari del signor Tagomi, Felix sembra essere slittato, per un breve intervallo di tempo, nel nostro presente alternativo; il che giustificherebbe la mutazione del personaggio. Il punto esatto in cui tale slittamento inizia il suo processo potrebbe essere rinvenuto nel sogno di Buckman di un anziano bianco barbuto a capo di una schiera di cavalieri bardati. Sembrerebbe, infatti, che tale bizzarra immagine fosse la rappresentazione onirica della trasformazione che si stava oggettivamente verificando nel personaggio: una sorta di corrispondenza tra la visione interiore e la realtà esteriore. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 288.

[44] Tale tematica ha origine remote: secondo la tragedia greca (*in primis* l'*Agamennone* di Eschilo), infatti, Zeus avrebbe stabilito come legge per i mortali che la conoscenza può essere conseguita solo attraverso il dolore: *pathei mathos*, sapere è soffrire. Renato Oliva, "Scorrete lacrime: la cognizione del dolore", postfazione a Philip K. Dick, *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, Fanucci, Roma, 2007, p. 301.

loro volontà di compiere gesta eroiche, quanto per il loro tranquillo rifiuto di sottomettersi.

4. LA PARANOIA SOCIALE E I FETICISMI DEL CAPITALISMO: *UBIK*

Ritornando alla descrizione della società contemporanea tratteggiata da Dick nei suoi romanzi, la forza entropica della legge di mercato trova una rappresentazione ideale in *Ubik*, scritto nel 1966 ed ambientato nel 1992. Il sistema capitalistico, la cui invasione dell'intero pianeta è proceduta in concomitanza con il sistema culturale americano che ne è diretta espressione, era già stato ben rappresentato in un romanzo del 1954 dal titolo *Solar Lottery*; tuttavia in *Ubik* non si affronta solamente la rappresentazione geografica della società futura governata e generata da una politica di globalizzazione capitalistica, ma pone decisivi interrogativi sulle possibili conseguenze di un'alleanza che vede uniti da un lato il sistema economico, scientifico e tecnologico e dall'altro la capillare diffusione dell'industria dei mass-media e della pubblicità[45].

Il futuro fantascientifico in cui la storia è ambientata, molto vicino al tempo della realizzazione del romanzo, si vede caratterizzato da una totale colonizzazione da parte del sistema capitalistico il quale, non contento della gestione egemonica del pianeta, si espande anche negli angoli remoti dello spazio. In un contesto in cui le multinazionali vantano un potere pressoché illimitato per la contesa del quale sono disposte ad intraprendere feroci diatribe che spesso si trasformano in vere e proprie piccole guerre private senza esclusione di colpi, da un lato gli esseri umani – nello specifico ruolo dei "precog", ossia individui dotati di poteri paranormali che li rendono in grado di effettuare precise previsioni degli accadimenti futuri e gli "inerziali" il cui compito

[45] Conseguenza della ferrea logica della produttività capitalistica sono, ad esempio, gli agguerriti progetti di speculazione attuati dall'abile Arnie Kott in *Martian Time-Slip*, il processo di legalizzazione della speculazione fondiaria privata sulla Luna, su Marte e su Venere in *A. Lincoln, Simulacrum*, la lotta per la conquista del monopolio del commercio delle droghe tra Leo Bulero e Palmer Eldritch in *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (tematica trattata nel capitolo secondo del presente lavoro). In quest'ottica, la tuta disindividuante indossata dagli agenti della Narcotici in *A Scanner Darkly* potrebbero assumere il ruolo di efficace metafora della logica del profitto capitalistico per il suo sfumare i contorni delle identità, disintegrare le individualità promuovendo il libero scambio, principio della politica economica del *laissez-faire*. Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, pp.108-109 e p. 106.

antagonistico è quello di neutralizzare l'azione spionistica dei primi – subiscono un regressivo processo di *mercificazione* che li rende nient' altro che prodotti commerciali barattabili e vendibili al miglior offerente (secondo una prospettiva tipicamente capitalistica secondo la quale ciò che è unico, straordinario, diverso e particolare *può* e *deve* essere reso ordinario, riproducibile e commercializzabile), dall'altro gli oggetti-merce, apparentemente provvisti di una volontà d'azione quasi umana (un'idea familiare al materialismo storico), si emancipano sino a raggiungere una posizione che li rende pari se non superiori all'essere umano[46].

Nel loro essere economicamente costituiti in quanto capitalisti o lavoratori, obbligati a pagare e vendere il lavoro umano mercificato in forza-lavoro, gli individui si trovano ridotti ad una condizione di paranoia esistenziale dal momento che il loro obbligo primario sembra essere quello di conferire degna interpretazione e significazione ad oggetti-merce i quali, in ultima analisi, mistificano il modo in cui andrebbero definiti loro stessi e i soggetti interpretanti. Scriveva Karl Marx:

> Quindi il valore non porta scritto in fronte quel che è. Anzi, il valore trasforma ogni prodotto di lavoro in un geroglifico sociale. In seguito, gli uomini cercano di decifrare il senso del geroglifico, cercano di penetrare l'arcano del loro proprio prodotto sociale, poiché la determinazione degli oggetti d'uso come valori è loro prodotto sociale quanto il linguaggio[47].

---

[46] Une delle idee fondanti del *Capitale* di Karl Marx è proprio la vita intrinseca di cui sono dotati gli oggetti, rendendo il feticismo della merce una della categorie centrali di molte versione della teoria culturale marxista. Si consideri la seguente metafora dai sapori vagamente dickiani con la quale Marx spiega la sua teoria sulla vita propria degli oggetti: "The form of wood, for instance, is altered if a table is made out of it. Nevertheless the table continue to be wood, an ordinary, sensuous thing. But as soon as it emerges as a commodity, it changes into a thing which transcends sensuousness. It not only stands with its feet on the ground, but, with relation to all other commodities, it stands on its head, and evolves out of its wooden brain grotesque ideas, far more wonderful than if it were to begin dancing of its own free will". Karl Marx, *Capital*, translated by Ben Fowkes, Harmondsworth, UK, 1976, pp. 163-165, passo riportato in Carl Freedman, "Towards a Theory of Paranoia: the Science-Fiction of Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 11, 1984, p. 15.

[47] In questo caso abbiamo preferito riportare direttamente la traduzione italiana del celebre passo marxiano. Cfr. Karl Marx, *Il Capitale*, a cura di Alberto Aiello, Editori Riuniti, Roma 1997, p. 44. Sempre dalla versione inglese di Ben Fowkes è invece tratta la citazione utilizzata

La paranoia, dunque, si configura ancora una volta come una modalità psichica di risposta a stimoli esterni che minano l'essenza dell'umanità. Freud definisce il disturbo paranoide come "the hypercathexis of the interpretations of someone else's unconscious"[48], vale a dire come la patologia di colui il quale, investendo una quantità anormale di energie psichiche nella pratica ermeneutica, smaschera le vere pulsioni dell'inconscio dell'Altro raggiungendo un livello di verità di cui perfino quest'ultimo è ignaro. A partire dall'analisi delle libere associazioni di pensiero effettuate ai suoi pazienti affetti da paranoia, Freud ha rilevato un'interessante collegamento tra il suddetto disturbo mentale e le capacità telepatiche, anticipando in questo modo la teoria della malattia mentale di Ehrenwald, secondo la quale i paranoici percepirebbero, come dati sensoriali, i sentimenti inespressi ed ostili delle persone con cui interagiscono. La patologia, dunque, sembrerebbe scatenata dall'involontaria ricezione dell'altrui soffocata aggressività.

Nel saggio di Freud *Narcisismo*, non solo il paranoico viene definito come un esempio di macchina interpretativa sistematica ed ambiziosa, ma qui Freud[49] esplicitamente fa emergere una significativa connessione tra la patologia mentale in questione ed i sistemi speculativi, sottolineando attraverso la rilettura del caso Schreber[50] l'indicativa affinità tra la paranoia e le tipiche delusioni del megalomane. Il

---

da Carl Freedman, "Towards a Theory of Paranoia: the Science-Fiction of Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, cit., p. 18.

[48] "Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia, and Homosexuality", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. James Strachey, London, 1953-1973. Carl Freedman, "Towards a Theory of Paranoia: the Science-Fiction of Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 11, 1984, p. 16.

[49] Su Sigmund Freud si rimanda a "Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente (Caso clinico del presidente Schreber)", in *Opere*, VI, Bollati Boringhieri, Torino 1974, pp. 333-406 e "L'interpretazione dei sogni", in *Opere*, III, Bollati Boringhieri, Torino 1967.

[50] Lacan considera le *Memorie di Schreber* come una raccolta utile e per introdursi alla fenomenologia della psicosi e per rilanciare l'analisi delle strutture freudiane nella psicosi. È quanto propone nel Seminario dell'anno 1955-1956(44) e che formalizza in modo più completo nel testo *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*. In quelle pagine Lacan riattualizza la lettura freudiana del 1910 del caso Schreber, appoggiandosi alle successive elaborazioni teoriche di Freud: l'Edipo, la castrazione e il narcisismo. Sulla questione della psicosi, secondo Lacan sono due i punti che orientano Freud: da un lato l'esaltazione della

paranoico non è soltanto colui per il quale ogni dettaglio possiede un significato occulto che va tenacemente ricercato ed interpretato, ma, attraverso la fedeltà ad un sistema di una rigorosità sorprendente, egli ricerca una totalità simmetrica ed onnicomprensiva in cui collocare gli eterogenei particolari di una realtà che, nonostante la sua contingenza caratterizzante, può e deve in ultima analisi essere ricondotta punto per punto ad un sistema totalizzante dotato di significato logico e stabile. Dunque, benché Freud tratti questo aspetto mentale come un'effettiva patologia per molti versi simile alla gelosia, sembra mostrare un singolare rispetto intellettuale per una "prospettiva" paranoide da lui associata allo studio ed approfondimento dell'ambito filosofico e considerata come contenente una qualche forma di verità[51]: sostiene, infatti, che ci potrebbe essere "more

---

funzione del padre e, dall'altro, l'attenzione ai fenomeni di parola. Appoggiandosi alla linguistica strutturale Lacan tenta di riformulare la teoria dell'Edipo e di articolarla al campo del linguaggio e alla funzione della parola. Nella prospettiva lacaniana la psicosi viene così pensata soltanto a partire dalle coordinate simboliche dell'Edipo. Il che non significa, evidentemente, che nella psicosi ci sia iscrizione edipica. Le manifestazioni psicotiche vengono infatti rilette a partire dalla non iscrizione di un significante, quello del Nome-del-Padre, poiché riveste un ruolo cardine all'interno dell'Edipo e del complesso di castrazione. Lacan, che rilegge il complesso d'Edipo in termini strutturali, dà al termine significante "un valore esattamente trascendentale, trascendentale nella sua accezione propriamente antica: quel che dà le condizioni di possibilità dell'esperienza, dell'esperienza umana". Affinché ci sia del senso, del significato o una significazione – o, con termini schreberiani, perché ci sia un Ordine del Mondo – è necessario un significante e Lacan nella struttura dell'Edipo lo individua nel padre. Il padre dunque come significante primordiale e da qui l'espressione Nome-del-Padre. "Ritornando a Schreber, possiamo affermare che per lui è stato possibile funzionare per molto tempo della sua esistenza facendo riferimento soltanto all'altro immaginario. Lo vediamo, così, far parte di un tribunale e orientarsi sugli altri giudici per trovare una guida alle sue azioni; quando, però, viene nominato presidente, questo suo riferimento immaginario non funziona più di fronte ai suoi colleghi. [...] Questo avvenimento costituisce per lui un enigma che lo obbliga a cercare il significato delle proprie azioni al di fuori del rapporto con i pari". Il suo nuovo incarico lo mette di fronte all'appello rivolto al Nome-del-Padre, che nel suo caso è caratterizzato da un posto vuoto. "Questo è il motivo dello scatenamento; Lacan dice che, a questo punto, egli incontra un buco nella significazione. Alla mancanza del significante paterno, della quale si vede qui l'effetto, risponde, nell'immaginario, un buco di significazione, un'insensatezza per il soggetto".

[51] Determinante per lo studio freudiano è stato il testo *Memorie di un malato di nervi*, pubblicato nel 1903 proprio da Daniel Paul Schreber, presidente della Corte d'Appello di Dresda. Il presidente, infatti, aveva elaborato una complessa cosmogonia, nella quale a lui era stato affidato l'arduo compito di salvare l'umanità. Freud ne evinse che la paranoia, lungi dall'essere un tipo di follia del tutto irrazionale, sembra dotata di un'eccezionale sistematicità

truth in Schreber's delusion than other people are as yet prepared to believe"[52], arrivando perfino, nella sua opera *The Psycopathology of Everyday Life*, a concedere una giustificazione parziale alle interpretazioni paranoiche[53].

Jacques Lacan[54] andrà oltre le speculazioni freudiane arrivando a considerare il disturbo psichico come elemento cruciale per la psiche umana "normale". In saggi quali

---

che genera la creazione da parte dei paranoici di grandi sistemi teorici onnicomprensivi. Il problema, tuttavia, risiede nella mancanza di condivisione di tale sistema da parte del resto della società: il paranoico rimane dunque confinato ed isolato in un manicomio a elaborare la sua visione del mondo. Paolo Prezzavento, "*Allegoricus semper interpres delirat*: *Un oscuro scrutare* tra teologia e paranoia" in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, pp. 228-229.

[52] Carl Freedman, "Towards a Theory of Paranoia: the Science-Fiction of Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 11, 1984, p. 16.

[53] Dick cita esplicitamente Freud e sottolinea l'idea secondo la quale i paranoici riescono a percepire come dati sensoriali i sentimenti marginali, inespressi e ostili che le persone provano anche inconsciamente. Le interpretazione dei paranoici, dunque, lungi dall'essere illusorie, si mostrano corrette percezioni di una sfera della realtà che l'Altro non è in grado di cogliere. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 211.

[54] L'esperienza paranoica del mondo consiste nel porre il senso dappertutto, come dichiarava il presidente Schreber; per il paranoico, come si esprime Lacan nel *Seminario III*, "tutto è segno". Tutto è significazione. L'esperienza del non senso, come afferma Lacan sempre a proposito di Schreber, viene abolita. Questo significa che tutto è senso, che il senso prolifera smisuratamente. Il mondo del paranoico è un mondo dove il senso non trova il suo limite e diventa esso stesso un oggetto persecutorio. Nella schizofrenia il problema è che c'è piuttosto un'assenza di postulato fondamentale, ma se dovessimo comunque provare a definirlo, potremmo dire che si tratta di un *postulato di inesistenza*. Questo significa che il soggetto schizofrenico appare come un soggetto frammentato, senza forma, volatile, sparpagliato, dissociato perché la schizofrenia è essenzialmente un'esperienza di perdita e di frammentazione dell'identità, di disgregazione dell'immagine stessa del proprio del corpo, del corpo a pezzi (*corp morcelée*). Nell'esperienza schizofrenica del mondo il centro non è occupato, come nella paranoia, dal senso. Nella paranoia il centro è occupato dal senso e il delirio è semiotico perché tutto ha un senso. Nella schizofrenia il centro non è occupato dal senso ma dall'esperienza del corpo. Per lo schizofrenico il corpo, il proprio corpo, non sta insieme, ma tende a disgiungersi, a frammentarsi. Allora lo schizofrenico può inventare strategie differenti per tenere insieme un corpo che, come se fosse mercurio, sfugge da tutte le parti. Lacan nel *Seminario I* sostiene che lo schizofrenico *non ha accesso all'immaginario*, nel senso che non riesce a guadagnare un'immagine narcisistica sufficientemente stabile per ordinare il campo pulsionale del proprio corpo. Nello schema del vaso di fiori rovesciato questo significa che i fiori e il vaso non stanno insieme. I fiori – ovvero gli oggetti pulsionali – non entrano nel vaso, non si integrano, ma restano sparpagliati fuori dal vaso. Non c'è integrazione tra il campo narcisistico e quello

L'aggressività in psicoanalisi e *La cosa freudiana*, Lacan sostiene che la strutturazione dell'ego abbia basi paranoiche e che la conoscenza umana operi proprio secondo un principio paranoico[55]. In riferimento al collegamento con l'egemonia borghese e l'espansione di una politica economica capitalistica, laddove Lacan sostiene che "nel fondo della stessa paranoia, che tuttavia ci sembra così animata di credenza, regna il fenomeno dell'*Unglauben*"[56], definito come "l'assenza di uno dei termini della credenza, il termine in cui è designata la divisione del soggetto"[57], partendo dal presupposto che la designazione della divisione del soggetto è ciò che con maggior evidenza e determinazione l'ego borghese rifiuta e combatte, sembra non sussistere base costitutiva per una netta distinzione tra la mentalità paranoica e "normale" nella società capitalista[58].

Giungendo a conclusioni precluse alla speculazione freudiana a-storicistica caratterizzata da una decisiva dicotomia clinica tra malattia e salute mentale, la prospettiva lacaniana permette di riconoscere la paranoia non già come una mera aberrazione psichica, quanto come il modo strutturalmente cruciale attraverso il quale gli ordinari soggetti dell'egemonia borghese si rappresentano a se stessi ed intreprendono il progetto cartesiano dell'acquisizione della conoscenza empirica. In una

---

pulsionale. Lacan precisa: se nella paranoia il godimento è identificato con il luogo dell'Altro, nella schizofrenia il *godimento è sovrapposto al corpo*, cioè ristagna nel corpo, non è separato dal corpo. Si rimanda alla seguente bibliografia: Calasso R. Nota sui lettori di Schreber, in D.P. Schreber (1903), *Memorie di un malato di nervi*, Adelphi, Milano 1974, pp. 501-536; Di Ciaccia A, Recalcati M., *Jacques Lacan*, B. Mondadori, Milano, 2000; Lacan J (1955-56), *Il Seminario, Libro III, Le psicosi*, Einaudi, Torino, 1985; Lacan J (1957-58), *Il Seminario, Libro V, Le formazioni dell'inconscio*, Einaudi, Torino, 2004; Lacan J (1958), *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 527-579; Miller J-A (1981-1984), *Schede di lettura lacaniane*, in *Lacan J et al., Il mito individuale del nevrotico*, Astrolabio, Roma, 1986, pp. 73-105; Miller J-A (1987), *Lacan e psicosi*, in *I paradigmi del godimento*, Astrolabio, Roma, 2001, pp. 195-209; Miller J-A (1983), "Schizofrenia e paranoia", *La Psicoanalisi*, 25, 1999, pp. 16-45; Miller J-A (2001-2002), "L'insegnamento di Jacques Lacan", *La Psicoanalisi*, 30/31, pp. 107-114;

[55] Si rimanda alle sue opere, quali *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* e *Ecrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan, New York, 1977 con riferimento ai capitoli 1, 2 e 4.

[56] Cfr. Jacques Lacan, *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità* (1932), Einaudi, Torino, 1980, p. 242

[57] Cfr, Jacques Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Einaudi, Torino 1976, p. 132

[58] Carl Freedman, "Towards a Theory of Paranoia: the Science-Fiction of Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 11, 1984, p. 17.

società in cui la paranoia opera in quanto logica ermeneutica, il soggetto borghese si trova nella situazione di dover interpretare il segreto della merce stessa in un sistema capitalistico produttivo che l'ha resa oggetto di feticismo; un'interpretazione resa più ardua dal suo duplice aspetto:

> its status as both a use-value that satisfies some human need and an exchange-value that renders it an interchangeable atom in the total system of exchange and that mystifies its origin in human labour[59].

Cosa accade se, per una curiosa serie si circostanze, il sistema interpretativo paranoico cessa di rappresentare una forma delirante privata ed isolata ed inizia ad essere condiviso da tutti ponendosi come fondamento della società? Due le principali opzioni: o ci si ritrova intrappolati in sistemi di potere totalitari (la Germani nazista o l'Unione Sovietica delle purghe staliniane) oppure in un romanzo di Philip K. Dick dove spesso le allucinazioni e fobie emergono nella loro collettività.

Alla luce di ciò, chiaramente paranoiche appaiono le tendenze dei personaggi dickiani i quali, come emblematicamente nel caso di *Ubik* in cui si trovano costretti ad interagire con oggetti apparentemente dotati di volontà, logica e capacità verbali (si pensi alla caffettiera, la porta, la doccia, il frigo *et alia* che si rifiutano di funzionare previo pagamento anticipato) che li rende perfette anticipazioni del loro ruolo di "exchange-value", in molte delle sue opere tentano di affrontare ed interpretare forze alienanti che sfuggono al loro controllo. I beni-merci in Dick sono frequentemente dotati di vita non solo in senso metaforico: essi partecipano assumendo spesso un ruolo primario negli scambi specificatamente umani, da quelli linguistici fino a quelli sessuali: con essi si parla, si discute, ci si lamenta, si litiga e ancora più sorprendentemente di essi ci si innamora e ci si unisce in rapporti sessuali (come nel caso di Rick Deckard).

Una delle più chiare indicazioni sul rischio che corrono i personaggi in un rapporto con degli oggetti mistificatori il cui potere li rende potenzialmente pericolosi può essere individuata nel momento in cui il denaro – l'equivalente universale dell' "exchange-

[59] Carl Freedman, "Towards a Theory of Paranoia: the Science-Fiction of Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 11, 1984, p. 17.

value" – inizia ad essere sottoposto ad un processo alterativo ed entropico che ne modifica irrimediabilmente la forma, e dunque la sostanza. Il perturbante movimento di recessione temporale coinvolge non solo la moneta, ma progressivamente tutti i primari beni tecnologici per poi interessare gli stessi personaggi[60], in un vortice a tratti comico ad altri inquietante, che invita in ogni caso ad un'attenta riflessione.

La degradazione degli oggetti inanimati che assumono progressivamente forme precedenti – apparentemente confermando l'antica teoria filosofica degli oggetti-idea di Platone – e la regressione degli esseri umani ad uno stato entropico di annullamento si muovono in direzione opposta, ma ognuna complementare all'altra. Da un lato, infatti, la regressione comporta l'annullamento delle traiettorie spazio-temporali che generano e compongono la realtà attraverso un processo di riavvolgimento della realtà stessa; dall'altro, il deterioramento indica il ritorno del vivente ad uno stato inorganico originario. Il doppio processo si struttura secondo una sequenza a-causale degli eventi, per cui l'inquietante sensazione di dissolvimento di sé e del reale attorno a sé attraverso un inesorabile processo di liquefazione si attua in assenza di motivi specifici[61].

In un universo distopico in cui le organizzazioni capitaliste sono riuscite a mercificare anche la morte, e a eliminare la distinzione tra l'essere in vita e non, con la creazione di costosissimi *moratorium* in cui i defunti vengono mantenuti in stato di semi-vita fino all'esaurimento totale delle loro forze psichiche[62], *Ubik* si configura come

---

[60] La prima vittima umana del processo deteriorativo è Wendy Wright il cui corpo inizia ad invecchiare ad una velocità talmente sorprendente da lasciare al suo posto in pochi attimi un misero guscio vuoto.

[61] Fabrizio Chiappetti, *Visioni dal futuro. Il caso di Philip K. Dick*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna, 2000, pp.64-65

[62] La scienza, ormai penetrata a qualsiasi livello di conoscenza umana, sembra aver, seppur parzialmente, rischiarato il mistero della morte nella creazione di uno stato di semi-vita – o di morte controllata – in cui le attività cerebrali del defunto vengono riattivate tecnologicamente solo per brevi periodi, anche se ogni "resurrezione" sottrae al defunto sezioni di tempo che lo separano dalla morte. Con tutto il mistero che avvolge il tipo di realtà che un individuo in tale stato può sperimentare, sembra essere, in ultima analisi, l'unica tecnica che permette una qualche forma di comunicazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti. La soluzione, tuttavia, non è definitiva: è solo una speranza temporanea che risponde al bisogno naturale e fisiologico degli esseri umani, terrorizzati dal nulla che alla vita si sostituisce, di coltivare l'illusione che la propria realtà duri in eterno. Da sempre incapaci di rispondere adeguatamente ai molteplici cambiamenti di cui l'esistenza è fatta, la morte di un proprio caro, infatti, rappresenta l'evento

l'estremo ed universale esempio di merce il cui simbolo ripreso dal nome stesso, quello dell'ubiquità, rimanda sia alla figura divina che alla struttura di produzione commerciale. Introdotto in ciascun capitolo con brevi slogan pubblicitari che lo propongono come bene dalle caratteristiche e funzionalità più disparate, Ubik trova finalmente collocazione nel testo nella veste di un misterioso spray dalle uniche potenzialità di invertire il processo entropico e di riportare lo stato esistenziale dei personaggi in una dimensione apparentemente reale.

Il riferimento religioso appare chiarissimo sia dalla scelta del nome dell'oggetto che dalla sua funzione, ma non solo: alla fine del romanzo si legge "I am Ubik. Before the universe was, I am … I am, I shall always be"[63]. Il sistema capitalistico, sembra suggerire lo scrittore, ha attuato un processo di mercificazione talmente "globalizzante" da aver colonizzato l'oltretomba[64] e reso oggetto di processo di mercificazione lo stesso Dio[65], non offrendo, di conseguenza, alcuna possibilità di trascendenza. Dio, qui, è davvero "morto", e con lui l'idea di un principio razionale che regoli l'universo e che riesca a conferire un senso univoco all'esistente.

Tuttavia, il discorso sul feticismo delle merci non è l'unico che, se applicato all'immaginario dickiano, ne fa risaltare il carattere paranoico. La seconda categoria più specificatamente politica che trova giusta collocazione in un'interpretazione paranoide dei suoi testi è la cospirazione[66]. Benché sia stata ragionevolmente trascurata dalla

---

più incomprensibile ad arduo da superare. Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, pp. 38-39.

[63] Philip K. Dick, *Ubik*, Bantam Books, New York, 1969, p. 211.

[64] Sull'anormalità del rapporto nei confronti della morte in America – ovvero l'*American way of death* – si sono soffermati anche Horkheimer e Adorno. Il collegamento tra media elettrici e produzione di fenomeni spettrali ha portato alla nascita di una vera e propria comunità dei morti (non a caso, infatti, i mezzi di comunicazione di massa e lo spiritismo contengono la medesima parola-icona: *medium* e si sviluppano in concomitanza). Sul fascino della registrazione della voce dei morti aveva ragionato anche Joyce, tramite i pensieri di Leopold Bloom. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, pp. 135-136. Di Horkheimer e Adorno cfr. naturalmente *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966 e in particolare il capitolo dedicato all'"industria culturale" (pp. 126-181 della versione italiana citata).

[65] Tale rapporto tra il metafisico e i sistemi commerciali è stato trattato nel presente lavoro nel capitolo terzo.

[66] Carl Freedman, "Towards a Theory of Paranoia: the Science-Fiction of Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 11, 1984, p. 19.

tradizione marxista, essa sembrerebbe emergere con forza in quanto necessità strutturale per la politica della classe dirigente di uno stato monopolio-capitalista come quello vigente in America[67]. I metodi cospirativi, centrali nel Dealey Plaza e Watergate, assumono un ruolo centrale nella descrizione teoretica del livello politico di una società assoggettata a certe varianti del monopolio capitalistico e sono alla base dei molti mondi narrativi ideati dallo scrittore, in cui la cospirazione, forte quanto il feticismo della merce, obbliga l'ermeneutica della paranoia ad intraprendere un arduo lavoro di decifrazione di segnali occultati al fine di rivelare la verità. Solo per citare gli esempi più autorevoli, si ricordi la presunta paranoia di Reagle Gumm in *Time Out of Joint* (1959) che si rivela determinante per smascherare l'immensa cospirazione governativa montata a suo apparente beneficio, ma di fatto strumento di potere volto a sfruttare le sue capacità predittive al fine di vincere una guerra apparentemente ingiusta nei confronti dei lunatici, o la collusione cospirativa tra le autorità federali con il compito di combattere la droga e l'associazione di recupero che ne sparge il seme nel mondo di *A Scanner Darkly* (1977) responsabile dello sfaldamento psichico del protagonista Bob Actor[68].

Nel caso di *Ubik*, la costruzione stessa dell'intreccio – tipicamente appartenente al genere della *science fiction*[69] – si struttura tramite i disperati tentativi interpretativi di

---

[67] Per una trattazione più puntuale del tema della cospirazione in America, si rimanda a Carl Oglesby, *The Yankee and Cowboy War: Conspiracies from Dallas to Watergate and Beyond*, New York, 1976.

[68] Tale tematica è stata approfondita nel presente lavoro nel capitolo secondo. Quando il 16 luglio 1973, una persona con contatti con la Casa Bianca rivelò che il presidente aveva ormai da anni l'abitudine di registrare tutte le sue conversazioni all'insaputa degli interlocutori, tutta l'America inorridì, ma non Dick, il quale, iniziando a nutrire un'improvvisa ed inaspettata simpatia per il suo acerrimo nemico di sempre, capì che quell'atto di spionaggio – finzionalizzato con la massima attenzione nel romanzo – appariva come il segno di un'inquietudine a lui molto familiare. Nixon, al pari di Bob/Fred, desiderava conservare le tracce non tanto delle parole dei suoi interlocutori, quanto delle sue, mettendo in moto un processo di spionaggio volto principalmente a se stesso nella misura in cui lo era agli altri. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 226.

[69] Il collegamento tra il genere della *science fiction* e gli inusuali ma coerenti sistemi interpretativi del paranoico è stato più volte messo in rilievo. Dunque, dal momento che, come sostiene Darko Suvin, ciò che tale genere letterario dovrebbe evidentemente generare nel lettore è un sentimento di "cognitive estrangement", il Dr Schreber, con la sua visione del mondo

Joe Chip ed i suoi colleghi rivolti alla scoperta della natura e dell'identità del perpetratore di quella terribile cospirazione che rischia di disintegrarli nella sua regressione entropica incessante. La teoria della realtà che permetteva loro di conferire un certo significato al mondo è stata tragicamente mistificata da un'esperienza di eventi incomprensibili che li unisce maggiormente come gruppo nell'affannosa ricerca della comprensione delle leggi che regolamentano un processo entropico che sistematicamente distrugge la realtà conosciuta e allontana la possibilità di sopravviverne. Si sospetta prima delle conseguenze della deflagrazione della bomba di Ray Hollis per poi dubitare del proprio datore di lavoro – presumibilmente morto durante lo scoppio – Glen Runciter (con il quale entrano subito in contatto attraverso messaggi sotto forma di slogan pubblicitari apparsi in oggetti di uso quotidiano[70]), le cui constanti manifestazioni li inducono a trovarvi un nesso con tali avvenimenti, considerandolo artefice del terribile universo in decadimento che li tiene tutti prigionieri, per passare ad incolpare Pat Conley, uno squisito esempio di *femme fatale*, dotata di misteriosi poteri psionici.

Alla fine del romanzo, si crede di aver raggiunto la tappa finale del viaggio verso l'interpretazione di tutti gli eventi inspiegabili che si sono susseguiti senza sosta nel romanzo: il bambino Jory mantenuto in stato di semi-vita presso il *moratorium Diletti Fratelli* in Svizzera sembra essere l'unico colpevole e tipico esempio di creatore di

---

potentemente paranoica, estraniante ed auto referenziale, potrebbe essere annoverato tra i più rilevanti scrittori di *science fiction*. Carl Freedman, "Towards a Theory of Paranoia: the Science-Fiction of Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 11, 1984, p. 20 e Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, 1979. Inoltre, Philip K. Dick è stato definito da Friedric Jameson come "the Shakespeare of science fiction", un primato in parte riconducibile alla sua maestria nella produzione dell'ideologia paranoica e la sua eccezionale rappresentazione rigorosa di individui intrappolati nelle tele di merci e cospirazioni. Friedric Jameson, "Futurist visions that tell us about right now", in *These Times*, 6, no. 23 (May 5-11, 1982), p. 17.

[70] In un universo dominato da mass media e slogan pubblicitari, i messaggi di Runciter, dai quali sembrerebbe possibile evincerne l'essere a conoscenza dei fatti accaduti e della situazione tragicomica, appaiono come scritte in muri di servizi igienici o come spot televisivi di detersivi. Essi, più simili ad indovinelli in rima baciata, acquisiscono progressivamente un tono profetico: "JUMP IN THE URINALAND STAND ON YOUR HEAD / I'M THE ONE THAT'S ALIVE. YOU'RE ALL DEAD", oppure "LEAN OVER THE BOWL AND THEN TAKE A DIVE / YOU ARE ALL DEAD, I AM ALIVE". Citato da Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, pp. 43-44.

(multi)versi raccapriccianti. Similmente a Palmer Eldritch (se non fosse per il suo essere una presenza ancora più impalpabile e subdola), Jory si configura come un esempio perfetto di demiurgo spietato, incarnazione di una potenza negativa che ordisce una fitta ragnatela per catturare e cibarsi delle sue vittime. Dotato di un immenso ed irresponsabile potere, come quello che solo la mente di un bambino morto insensatamente può generare, colloca i ricoverati in semi-vita nella sua sadica scacchiera perversa in cui, tramutati in pedine, si ritrovano, in quanto vittime del desiderio infantile di vincere la morte, a dover giocare un gioco le cui regole sono tutte sotto il suo controllo.

Al fine di mantenere intatta la propria energia psichica ed evitarne il fisiologico dissolvimento, Jory combatte il normale decorso verso l'annullamento nutrendosi letteralmente degli altri semi-vivi di cui assorbe l'energia mentale determinandone una morte prematura. Unico antidoto all'universo illusorio che la mente del bambino ha creato ed in cui ha collocato le sue vittime è Ubik, un vaporizzatore dall'origine e potenzialità miracolose che arresta il processo di deterioramento e la regressione temporale, proteggendo così i semi-vivi dal potere distruttivo di Jory. Dietro Ubik, grottesca metafora del potere divino, si apprenderà nel corso del romanzo, si trova lo sforzo collettivo dei semi-vivi (capitanati dalla moglie di Runciter, Ella) che, per combattere la forza distruttiva del bambino, hanno sintetizzato una sostanza in grado di stabilizzare il processo temporale.

Tuttavia, l'essere approdati ad una verità conclusiva è una mera illusione: come spesso accade nei finali dickiani, tutto viene lasciato aperto in una dimensione interpretativa in cui solo la *penultima* verità sembra poter essere acquisita con certezza. Il romanzo si conclude, infatti, con la scena di Glen Runciter che osserva interdetto una moneta con impresso il viso di Joe e con l'emblematica frase "This was just the beginning"[71]. Il mondo di *Ubik* si rivela privo di una realtà stabile a dispetto degli sforzi considerevoli del protagonista Joe Chip, rappresentante dell'umanità, volti alla ricerca della verità celata nel territorio in dissoluzione che lo ha inghiottito. Essendo la percezione del tempo lineare completamente annullata ed il processo di conoscenza del mondo legato al contingente e dunque smentibile in qualsiasi momento da ogni esperienza del nuovo, il mondo di *Ubik* si presenta come una sfida perenne alla capacità

[71] Philip K. Dick, *Ubik*, Bantam Books, New York, 1969, p. 212.

cognitiva dei suoi personaggi e lettori i quali vengono incessantemente costretti a rivedere la propria percezione soggettiva dell'esperienza.

In pieno accordo con il pensiero di uno dei massimi epistemologi contemporanei, Karl R. Popper[72], l'incertezza o voluta strategia di apertura finale costitutiva dei romanzi di Dick non rimanda soltanto alla scoperta dell'insensatezza del reale, ma anche all'angoscia di fronte ad un universo conoscibile e teorizzabile solo fintantoché la prossima sconcertante rivoluzione della conoscenza non soppianterà la precedente (o penultima) verità[73]. Così come per il filosofo l'errore rappresenta il motore primario della conoscenza dal momento che, date un'infinità di percorsi teorici e pratici, solo l'errore (o prova falsificante) e non le argomentazioni teoriche di verifica, permette un'evoluzione e miglioramento della conoscenza decretando una correzione di teorie false o imprecise[74], i personaggi dickiani , "popperiani" a loro malgrado, si scontrano con elementi falsificanti delle teorie della realtà, in cui il termine "conoscenza" sembra sprofondare in un abisso di mistificazioni che si susseguono ininterrottamente rendendo l'interpretazione del reale simile ad un guscio vuoto in cui la verità appena emersa si dissolve per lasciare posto all'ennesima teoria già condannata in partenza.

Tutto viene rimesso in causa come se con tale indefinitezza ed incapacità di chiusura ermeneutica, si facesse riferimento ai limiti concettuali della paranoia stessa, come se il rifiuto di fornire una soluzione narrativa chiara e disambigua costituisse proprio quell'esempio di disgiunzione epistemologica che la paranoia non può contemplare. Secondo quest'interpretazione[75], Dick sembrerebbe mettere in discussione

---

[72] Si cita spesso, a questo proposito, l'affermazione popperiana secondo la quale "se una teoria è controllabile, ciò implica che certi eventi di un certo tipo non possono accadere, e così si asserisce qualcosa attorno alla realtà". K.P. Popper, *Tre punti di vista sulla conoscenza umana*, citato in D. Sangallo, "Il sogno di Galilei e l'incubo di P.K. Dick", in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri,* Editrice Nord, Milano, 1989, p. 78.

[73] D. Sangallo, "Il sogno di Galilei e l'incubo di P.K. Dick", in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri,* Editrice Nord, Milano, 1989, p. 78.

[74] Come sostiene Popper, riguardo la proprietà "autocorrettiva" della scienza mediante l'errore: "la scienza non è un sistema di asserzioni certe, o stabilite una volta per tutte, e non è neppure un sistema che avanzi verso uno stadio definitivo". K.R. Popper, *Logica della scoperta scientifica,* Einaudi, Torino, 1970, p. 308.

[75] Interpretazione proposta da Carl Freedman in "Towards a Theory of Paranoia: the Science-Fiction of Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies,* Volume 11, 1984, p.21.

l'adeguatezza della paranoia come risposta psichico-emotiva (tuttavia, naturale e inevitabile) ad un universo governato dalle strutture di mercificazione e cospirative.

Ciò nonostante, la paranoia, in un'accezione squisitamente kafkiana, risulta essere l'ideologia più sensata e comprensibile grazie alla quale un processo di conoscenza delle dinamiche a volte perverse della società capitalista può essere legittimamente attuato. L'universo di *Ubik* rappresenta la metafora perfetta del prodotto della globalizzazione capitalistica[76] la quale, espandendosi senza controllo e limiti, ha alterato le strutture cognitive degli individui le quali, divenute oggetti di mutazioni continue e spesso in contraddizione le une con le altre, costituiscono la causa primaria della diffusione di paranoia, alienazione e scissione psichica.

Insomma, in *Ubik* non è la bomba ad essere esplosa, quanto la realtà stessa che, disintegrandosi in molteplici pezzi, ha frantumato un mondo che forse un tempo aveva presumibilmente un senso univoco. Nuovamente ci si trova di fronte al tentativo di costruire una realtà la cui illusione è talmente potente da farla percepire inizialmente come oggettiva, ma il cui esito, come sempre avviene per i (multi)versi ideati e generati da singole menti allucinate che tentano di imporre un ordine al caos che li circonda o per le costruzioni ideologiche di gruppi di potere che agognano il controllo assoluto sulle masse, la vede inesorabilmente cadere a pezzi. Emblematiche le parole dello stesso autore:

> I like to build universes that do fall apart. I like to see them come unglued, and I like to see how the characters in the novels cope with this problem. I have a secret love of chaos[77].

---

[76] Nel suo riprodurre parodicamente il mistero della trinità divina, uno dei dogmi fondanti del Cristianesimo, Ubik potrebbe essere scisso in tre entità: in primis, come quanto argomentato nel presente lavoro, esso rappresenterebbe la quintessenza della merce e dunque il nucleo dell'ideologia capitalistica americana, panacea universale a cui si affida il sogno americano (comparabile, in quest'ottica ad una sostanza stupefacente); in secondo luogo, esso è comparabile ad una sostanza divina che, in quanto per l'appunto oppio dei popoli, serve a nascondere la realtà ultima della morte e della distruzione; in terzo luogo, esso rispecchia il carattere sfuggente non solo del genere fantascientifico, ma della letteratura nella sua interezza: spazio immenso del linguaggio letterario in cui si celano fitte trame di citazioni i cui rinvii più o meno espliciti rendono paradossalmente il prodotto letterario ancor più dissestato e provvisorio. Carlo Pagetti, introduzione a Philip K. Dick, *Ubik*, Fanucci, Roma, 2003, pp. 7-17-

[77] Philip K. Dick, *I Hope I Shall Arrive Soon*, NY: Doubleday, Garden City, 1986, p. 5.

5. CAPITALISMO E TECNOLOGIA

Decisivo è il connubio tra capitalismo e tecnologie[78]. Lo straordinario potenziamento di quest'ultime ha, infatti, garantito la rapida proliferazione e diffusione di prodotti di massa che sono riproduzioni, esperienze simulate, copie della realtà originale, trasformando, grazie all'industria pubblicitaria e dei mass-media, il territorio soggettivo costituito da desideri ed emozioni personali in un prodotto di consumo di massa oggettivo, riproducibile e vendibile in quanto nuovo tipo di merce che genera una realtà virtuale e produce nuove aree di esperienza sensoriale[79].

Il potere tecnologico, infatti, mistifica le possibilità dialogiche, le abilità di intendimento ed i processi di trasmissione del sapere, compromettendo ogni scambio comunicativo attraverso la manipolazione dei centri di informazione manipolati dalle autorità[80]. Di conseguenza, una delle più evidenti caratteristiche della società postindustriale è proprio quella di essere impossibilitata ed effettuare un reale discernimento tra l'originale ed il simulacro (tematica che avvicina la rappresentazione dickiana del "falso falso" al *readymade* duchampiano[81]). Emblema del fallimento comunicativo operato a causa di pervasive e manipolate strutture di diffusione di conoscenza tramite mezzi tecnologici è il prepotente, persuasivo e tragico linguaggio

---

[78] Per una trattazione più puntuale del rapporto tra capitalismo e tecnologie si rimanda a L. McCaffery (a c. di), *Storming the Reality Studio*, Duke University Press, Durham & London, 1991, pp. 1-16.

[79] Come suggerisce Fredric Jameson: "La tecnologia della società contemporanea è perciò cattivante e affascinante, non tanto di per sé, ma perché sembra fornire una rappresentazione sintetica e privilegiata per comprendere un network di potere e controllo ancor più difficile da cogliere per la nostra mente e per la nostra immaginazione – ossia l'intero nuovo network globale decentrato del terzo stadio del capitalismo". Fredric Jameson, *Il Postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, 1989, pp. 72-73.

[80] Si tenga presente che anche Internet nacque dalla paranoia indotta dai media, rendendo ancor più evidente il rapporto tra potere, comunicazione e modifica della realtà. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, p. 47.

[81] Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 27.

pubblicitario[82]: un insensato *refrain*, una ridondante comunicazione priva di contenuto che cadenza il tempo in un'ossessiva ripetizione che impone bisogni indotti, tipici della società capitalistica. Il messaggio pubblicitario si fa *leit motiv* di *Ubik*[83], reclamizzando la panacea universale che si incarna in tutti i tipi di merci e celebrando in questo modo il trionfo di un capitalismo in cui la politica dell'iperconsumismo si tramuta in *teologia*[84].

I media, sembrerebbe emergere dall'opera dickiana, agiscono direttamente sui meccanismi mentali, sui centri della riflessione e della memoria, imponendosi, in questo modo, come indispensabili strumenti di strutturazione di mentalità e comportamenti da parte dei sistemi di potere. Occorre diffidare, suggerisce lo scrittore, della forza dei potenti che permette loro di generare pseudo realtà attraverso la pervasività delle immagini con le quali esercitano un controllo stupefacente sulla mente degli individui. Emblematica risulta, a questo proposito, l'esperienza della visione televisiva durante la quale si attua una sorta di processo di acquisizione in uno stato simile a quello del sonno durante il quale il cervello precipita in una condizione di torpore ipnotico[85] percependo l'informazione proposta ad un livello subliminale[86]. L'immagine televisiva è:

---

[82] La pubblicità, come noto, crea un surplus di immaginario che induce una compulsione consumistica necessaria al funzionamento sociale dell'apparato economico. Il lavoro di incessante accensione di nuove sollecitazioni da parte dei media provoca nel consumatore quella che gli psicanalisti denominano "sindrome di Sisifo", quella bruciante nevrosi, famelica bramosia di possedere merci che attanaglia molti dei personaggi dickiani i quali, nell'oggetto acquistato, ricercano il ritrovamento di un'identità. Tramite l'acquisto della merce, infatti, la soggettività individuale si fonderebbe con un'indifferenziata dimensione collettiva, un insieme di modelli cognitivi e prospettive simboliche condivise. Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 117.

[83] Il pervasivo messaggio pubblicitario si rende ossessivo anche in *The Simulacra* dove le piccoli "pulci" meccaniche, i cosiddetti "Theodorus Nitz Commercials" ronzano in continuazione fastidiosi *claims* pubblicitari che sembrano poter andare avanti all'infinito. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 44.

[84] Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, pp. 98-99-

[85] Interessante notare che ne *The Simulacra*, le informazioni che la Casa Bianca seleziona rigorosamente per essere diffuse tramite il mezzo televisivo non possono essere percepite passivamente, in quanto i telespettatori vengono costretti a sottoporsi a prove a sorpresa per verificarne le competenze scaturitegli dall'utilizzo della TV. La pena è una degradazione a livello sociale. La Tv, dunque, non si vuole più "entertaining" ma "educational", benché sottoposta ad una rigida censura orwelliana imposta da un potere che esiste nella sua ineffabilità: "This woman isn't really Nicole and even worse there is no Nicole anywhere; there is just the TV image after all, the illusion of the media, and behind it (…) another group entirely rules. A corporate body of some kind. But who are they and how did they get to power? How

> una forma audio tattile risonante di intervalli infiniti che lo spettatore deve riempire (…). Questa immagine a grandi maglie è talmente coinvolgente da indurre una trance quasi ipnotica (…). L'esperienza televisiva è un viaggio interiore, e provoca assuefazione come una qualsiasi droga. L'utente televisivo incorporeo vive in un mondo tra la fantasia e il sogno, ed è in uno stato tipicamente ipnotico che è la forma o il livello più estremo di partecipazione[87].

Tramite l'illusione, l'utente riesce dunque a credere nella veridicità delle immagini trasmesse proprio alla luce del fatto che la maggior parte dei messaggi elude l'attenzione e confonde i ricordi, imitando il processo onirico. Le lacune necessitano di essere colmate retrospettivamente con false memorie indicendo la partecipazione alla creazione di una realtà completamente spuria[88].

Optando per una strada intermedia, apparentemente più "realistica", tra il *media landscape* di William S. Burroughs, connotato in quanto cifra di paranoia, e quello di James G. Ballard, basato sull'ipertrofia dei media, Dick continua il discorso dei media iniziato nel 1948 da George Orwell in un momento storico in cui opere quali *Mythologies* di Roland Barthes e *The Mechanical Bride* di Marshall Mcluhan vengono alla luce determinando la nascita della moderna semiologia. Dick, infatti, scelse di

---

long have they had it? Will we ever know? (…) Tha actuality behind the illusion, the secrets kept from us all our lives". Philip K. Dick, *The Simulacra*, Ace, New York, 1964, p. 184. Si rimanda anche a Daniel Fondanèche, "Dick, the Libertarian Prophet", *Science Fiction Studies*, Volume 15, 1988, pp.141-151.

[86] In questo modo, l'informazione non viene elaborata dall'emisfero sinistro, centro primario dell'organizzazione delle più alte forme di attività cognitiva collegate al linguaggio. Come noto, lo sviluppo dell'informazione non genetica diffusa dai media elettrici ha consistentemente contribuito all'intensificazione dei processi e dell'apporto dell'emisfero destro nei sistemi cognitivi. Mentre le caratteristiche dominanti dell'emisfero sinistro sono la linearità e sequenzialità, quello destro si caratterizza per le sue capacità simultanee, olistiche e sintetiche. Per ulteriori approfondimenti si rimanda all'opera di H. M. McLuhan, *The Man and His Message*, 1989, trad.it. di F. Gorjup Valente e S. Lepore, *L'uomo e il suo messaggio*, SugarCo, Milano, 1992, pp. 133-134.

[87] H. M. McLuhan, *The Man and His Message*, 1989, trad. it. di F. Gorjup Valente e S. Lepore, *L'uomo e il suo messaggio*, SugarCo, Milano, 1992, pp. 141-142.

[88] Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, pp. 114-115.

indagare il ruolo dei media nella creazione della realtà socialmente condivisa e nel suo rapporto con la politica[89].

La lucida analisi del ruolo dell'informazione nella società americana si fonde e di contrappone, nel discorso dickiano, ad un sistema istituzionale arretrato, ipostatizzato in arcaiche dimensioni di accentramento di potere, processi di colonizzazione e monopoli e dunque irrigidito in una gerarchia sociale ideologicamente e strutturalmente connotata che reitera il rapporto conflittuale tra padronato e proletario[90]. La modernità dell'universo mediale e la potenzialità della dimensione tecnologico-scientifica sembra abbia fallito nel suo proporre un livello più elevato di partecipazione democratica, finendo col fungere il meschino ruolo di strumento perverso di produzione simbolico-normativa e di legittimazione di forme di potere cristallizzate causando l'interiorizzazione, da parte dei cittadini, dei valori proposti ed imposti da un regime che possiede il monopolio assoluto dei mezzi propagandistici[91].

Il vecchio dettame classico della filosofia occidentale per cui "sapere è potere" viene smentito. Quale mezzo migliore per un sistema di potere dalle aspirazioni totalitarie il

---

[89] Emblematico è il caso di Nicole Thibodeaux, figura carismatica e amata dall'intera popolazione benché null'altro che immagine proiettata, desiderio, illusione, frutto di una gigantesca impostura politica, mera pedina nelle mani di occulti organismi di potere. Insomma, perfetto esempio della donna "costruita" da una mente maschile la quale, grazie a sofisticati congegni televisivi, riesce a generare futuristiche immagini sintetiche dell'eterno femminino e della Magna Mater. Oriana Palusci, "Alla ricerca della sorella perduta: Philip K. Dick e l'immaginario femminile", in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p. 90.

[90] Interessante evidenziare il fatto Richard Nixon fu il presidente che asserì con più forza la necessità di un uso pervasivo dei media elettrici. Gabriele Frasca, "Paesaggi con rovine ed elettrodomestici" in *Philip K. Dick e il cinema*, Fanucci, Roma, 2002, p. 69.

[91] Evidente appare il rapporto con un altro importante romanzo dickiano che affronta tale tematica, *The Simulacri*, in cui il sistema mediatico impone Nicole Thibodeaux come garanzia di realtà di un sistema politico manipolato dalla burocrazia statale e dal potere economico. Entità illusoria e fittizia, Nicole è solo, in realtà, un'attrice stipendiata, il prodotto di un'impostura politica, una mistificazione mediatica. Come sostengono Adorno e Horkheimer, "Nei volti degli eroi del cinema e dei privati confezionati secondo i modelli delle copertine dei rotocalchi, si dissolve un'apparenza a cui nessuno presta più fede, e la passione sviscerata per quei modelli ideali si nutre della segreta soddisfazione generata dal fatto che si è finalmente esonerati dalla fatica dell'individuazione, anche se il suo posto è preso da quella – ancora più affannosa e sfibrante – dell'imitazione". TH. W. Adorno e M. Horkeimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 1947; trad it. di R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 1966, p. 167.

quale, tramite il perfezionamento delle tecniche di comunicazione di massa, invade e pervade ogni sfera del privato estremizzando i sistemi di controllo e rendendo ormai inutili i campi di sterminio o i forni crematori? Afferma lo scrittore:

> State tyranny (…) utilizes technology as its instrument. (…) Like all machines, theses universal transmitters, recording devices, heat-pattern discriminators, don't in themselves care who they're used by or against. (…) Before the absolute power of the absolute state of tomorrow can achieve its victory it may find such things as: when the police show up at your door to arrest you for thinking unapproved thoughts, a scanning sensor that you've bought and built into your door discriminates the intruders from customary friends and alerts you to your peril[92].

La tecnologia, dunque, creatura mostruosa che consente ai suoi fruitori un viaggio senza ritorno, smarrisce la coscienza dell'*homo americanus* disperdendola in un dedalo di allucinazioni, visoni, paranoie e deliri in cui all'esplosione e perfezionamento della tecnica corrisponde il principio divergente dell'implosione della psiche[93]: l'apertura di nuovi spiragli dell'evoluzione scientifica genera irrimediabilmente la chiusura della libertà individuale che si ritrova soffocata in spazi angusti, oggetti di un perpetuo processo di ridefinizione dei confini messo in pratica dall'ipertrofico potere delle gigantesche forze che animano il capitalismo[94]. Gli anni Cinquanta assistono alla dissoluzione dell'ottimistico immaginario roosveltiano che aveva diffuso raffigurazioni positiviste e una fiera fiducia nel mondo tecnologico, sostituito da un'inquietante utopia nazista fondata sul perverso predominio della tecnica e della scienze sperimentali, su una rigorosa programmazione sociale ed eugenetica e sull'incontrollato uso dei media

---

[92] Philip K. Dick, "The Android and the Human", 1972, in *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, Ed. Lawrence Sutin, Pantheon, New York, 1995, pp. 196-197

[93] Fredrich Jameson fa notare, a questo proposito, quanto stretto sia il rapporto tra le allucinazioni ed il medium televisivo. Ciò che si teme, come nel caso dei layouts di Perky Pat – squisito esempio di spettacolo televisivo essenzialmente interattivo – è una certa "fusione" con il medium che provocherebbe una conseguente perdita di libertà individuale. Fredrich Jameson, "Storia e salvezza in Philip K. Dick", in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, p. 22.

[94] P. Fitting, "Ubik: the Deconstruction of Bourgeois SF", in *Science Fiction Studies*, 1975.

nella comunicazione per mantenere attivo il controllo assoluto del cittadino e stabile l'equilibrio di una società totalitaria[95].

L'elusivo e illusorio sistema dei segnali e codici tecnologici ha immobilizzato l'eroe dickiano in un eterno presente – similmente a ciò che accade al soggetto schizofrenico – divorando ogni frammento della memoria storica. Il personaggio dickiano è ormai in ginocchio, con le spalle volte forzatamente ad un avvenire verso il quale viene spinto irresistibilmente, "mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo progresso è questa tempesta"[96].

5. VIOLENZA E IRREALTÀ: DAL NAZISMO ALL'UTOPIA: *THE MAN IN THE HIGH CASTLE*

Gli esseri umani sono divenuti meri oggetti da manipolare e distruggere e soprattutto piegare all'accettazione di una rigida versione del reale che risponde alla crescente esigenza di conferire un significato assoluto all'universo: l'illusione del Potere. In *The Man in the High Castle*, la tematica nazista tanto cara allo scrittore viene utilizzata al fine di denunciare la perversione di un progetto socio-politico appannaggio di un'ideologia solo specificatamente nazista: quello di plasmare il mondo secondo un perverso ed astratto ideale, imposto con la violenza. I nazisti emergono come i più spietati costruttori di pseudo-universi[97] generati da un'incontenibile ferocia e forza

[95] Domenico Gallo, "La lotteria del sistema solare", in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier, Firenze, 2006, pp. 116-117.

[96] W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995, p. 80. Inoltre sul rapporto tra capitalismo e progresso si rimanda a Fredric Jameson, "Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?", *Science Fiction Studies*, Volume 9, 1982, pp. 147-158. Secondo Jameson, infatti, "Capitalism demands (…) a different experience of temporality from that which was appropriate to a feudal or tribal system, to the polis or to the forbidden city of the sacred despot: it demands a memory of qualitative social change, a concrete vision of the past which we may expect to find completely by that far more abstract and empty conception of some future terminus which we sometimes call 'progress' " (p. 149).

[97] Il rapporto tra la politica nazista e l'utilizzo delle più innovative tecnologia la fine di plasmare l'opinione comune è, come noto, molto stretto. Si ricordi che il Ministro della Propaganda, Goebbels, ebbe un ruolo prioritario nel tentativo di trasformare l'ideologia nazista in un "villaggio globale". Le trasmissione radiofoniche, incrementate a partire dal 1936, erano intercalate dalla *frase-claim*: "Ein Folk, ein Reich, ein Führer". Senza l'operato di Goebbels, è

distruttiva: hanno prosciugato il Mediterraneo con l'energia atomica, sterminato l'intera popolazione africana, deportato le popolazioni slave ed incentivato un ambizioso progetto di colonizzazione dello spazio:

> (The Nazis) want to be the agents, not the victims of history. They identify with God's power and believe they are godlike. That is their basic madness. They are overcome by some archetype; their egos have expanded psychotically so that they cannot tell where they begin and the godhead leaves off. It is not hubris, not pride; it is the inflation of the ego to its ultimate – confusion between him who worships and that which is worshiped. *Man has not eaten God; God has eaten man*[98].

Attraverso una struttura narrativa caratterizzata da un punto di vista multifocale, ogni personaggio partecipa attivamente alla costruzione di un racconto corale che mira a svolgere un'attenta analisi critica degli aspetti contraddittori di una realtà immaginata in cui le imprese naziste rimandano immediatamente a quelle americane di quel periodo, tra cui il riarmo nucleare, il lancio delle imprese spaziali e la diffusione su vasta scala della televisione.

Come è stato più volte messo in luce, il gioco di continui rimandi metanarrativi ha generato l'esistenza di tre diverse ipotesi storiche che coincidono con tre universi alternativi[99]: il primo è l'universo descritto nel romanzo di Dick, il "testo primario" o

---

improbabile che Hitler avesse potuto ottenere quella forza mediale che contribuì ad ingigantire la sua identità politica. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 50-51.

[98] Philip K. Dick, *The Man in the High Castle*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1962, p. 43. Corsivo mio.

[99] Sul rapporto tra i tre universi narrativi, Patricia Warrick fa notare che: "An equation established in which Dick's novel is to the real world as Abendsen's novel is to Dick's fictionality. The winner of any war is locked into the necessity of continuing to fight, to maintain his superior power position. This effort eventually destroys him (…) The winner is paradoxically the loser". Patricia S. Warrick, "The Encounter of Taoism and Fascism in *The Man in the High Castle*" in Martin Greenberg & Joseph Olander, *Philip K. Dick*, New York, 1983, p. 49. Inoltre Gabriele Frasca suggerisce che il romanzo "non è un'allegoria, è solo l'emersione di una diversa superficie, o sfoglia, o pellicola del mondo. Non un piano alternativo, ma una superficie dall'altro lato della superficie, il verso di un foglio o di una moneta, un fondo nero che, come ogni lettore esperisce, attende di essere scrutato per dettare i

mondo della narrazione in cui i nazisti e giapponesi, vincitori del secondo conflitto mondiale, dominano la terra, il secondo, o "testo secondario", è il romanzo nel romanzo, cioè l'universo descritto nel libro di Abendsen[100] in cui la guerra è stata vinta da Stati Uniti e Gran Bretagna ed il terzo, o "testo zero" è l'universo extratestuale, la realtà storica conosciuta al lettore odierno[101]. Questa tecnica di giustapposizione e confronto di differenti alternative storiche si mostra in tutta la sua originalità ed efficacia in quanto permette allo scrittore di interrogarsi sul carattere relativo della Storia e del Potere senza ricorrere al più sfruttato strumento della distopia classica.

Il senso della realtà sfugge: nessuno dei tre universi è reale[102]; sono solo illusioni generate da un gruppo di potere il cui proposito è quello di conferire ordine all'esistente

---

suoi colori." Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 17.

[100] Interessante notare che la storia alternativa del "testo secondario" sia stata immaginata proprio da uno scrittore di nome Hawthorne, un nome che rimanda esplicitamente allo scrittore americano che più d'ogni altro si è impegnato a riscrivere la storia all'insegna dell'ambiguità: Nathaniel Hawthorne. Nel noto lavoro del 1837, *Twice-Told Stories*, lo scrittore americano propone una lettura diversa, alterata e per certi aspetti inquietante di eventi fin troppo noti, introducendo variazioni invisibili ma significative alle versioni ufficiali di tali eventi. Entrambi gli scrittori, inoltre, possono essere accomunati nella loro quasi mitica condizione di isolamento (che per Nathaniel Hawthorne è durata dal 1825 al 1835) e per l'alone di mistero e leggende che li circonda. Valerio Massimo De Angelis, "Storiografie multiple in *L'uomo nell'alto castello*" in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, pp. 169-171. Inoltre, suggerisce Gabriele Frasca sempre attento alla genealogia dei nomi presenti nelle opere dickiane che il nome tedesco Abendsen – scomponibile in *Abend*, "ovest" e *Sen* che rimanda a *Sehen*, "vista" o *Sehnen*, "nostalgia" – rimanda ad un forte legame filoccidentale. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 59.

[101] Umberto Rossi ha ampliato tale modello ternario rendendolo quaternario: il "testo zero", infatti, conterrebbe un'ulteriore scissione in due diverse letture, l'una ufficiale e l'altra alternativa. Secondo quella ufficiale Usa e Urss hanno effettivamente vinto la guerra e distrutto il nazismo; secondo quella alternativa il Giappone e la Germania si avviano a divenire potenze economiche di primaria importanza a livello globale, Usa e Urss persistono nell'utilizzo di tecnologie militari naziste, in strategie di indottrinamento massmediatico e metodi di dominazione e militarismo ipertrofico, i paese del terzo mondo si trovano sull'orlo della dissoluzione e l'ipotesi di una guerra nucleare diventa sempre più reale. Umberto Rossi, *Fourfold Symmetry: The Interplay of Fictional Levels in Five More or Less Prestigious Novels by Philip K. Dick*, "Extrapolation", 43, 4, p. 403.

[102] Esemplare è il riferimento al presidente Franklin D. Roosevelt la cui vicenda dell'assassinio appare determinante per spiegare il disastro americano. Nel romanzo, infatti,

generando notevoli sofferenze e senso di alienazione negli individui[103]. Ad un primo livello, solo le opere letterarie, quella di Abendsen, di Dick e naturalmente l'*I Ching*, sembrerebbero offrire un nuovo sguardo sulla realtà sottomessa alla propaganda politica. Tuttavia, la realtà, sembra suggerirci lo scrittore, andrebbe ricercata e conquistata proprio all'interno di un mondo dai confini instabili rimanendo essa stessa un'illusione finché non se ne accetta la natura relativa[104].

Il ricorso ossessivo all'*I-Ching*[105] risponde proprio a questa esigenza pressante di trovare il senso ultimo in seno ad un universo inintelligibile. Sia Abendsen che lo stesso Dick lo hanno costantemente consultato per la stesura delle loro opere ed è proprio l'esagramma finale, "Chung Fu, la Verità Interiore", che attesterebbe la veridicità del

---

Roosevelt fu vittima di un attentato e la sua assenza alla Casa Bianca durante lo scoppio della guerra ne avrebbe determinato la sconfitta. Dick qui mescola in modo significativo la realtà virtuale con quella fattuale: a Miami, il 15 febbraio 1933, si verificò soltanto il tentativo dell'attentato al presidente da parte dello squilibrato Giuseppe Zangara. Tuttavia, Roosevelt era davvero alla Casa Bianca nel dicembre del 1941 e, nonostante la sua energia e grandezza, non riuscì a sventare l'attacco a Pearl Harbor, macchia indelebile della storia americana. I "grandi uomini", sembra suggerirci Dick, non sempre riescono a cambiare la storia. Luigi Bruti Liberati, postfazione a Philip K. Dick, *The Man in the High Castle*, Berkley Books, New York, 1974, pp. 300-301.

[103] Le parole finali di Frink, "Working and not thinking, not looking up or trying to understand" scongiurano qualsiasi possibilità di comprendere epistemologicamente una realtà, specie nei suoi risvolti politici, irrisolvibile. L'estrema forma di libertà si configurerebbe, dunque, nel distaccarsi da tutti i codici interpretativi – e dalla realtà stessa – che limitano le forze degli individui. Philip K. Dick, *The Man in the High Castle*, Berkley, NY,1974, p. 232. Si rimanda inoltre a John Rieder, "The Metafictive World of *The Man in the High Castle*: Hermeneutics, Ethics, and Political Ideology", *Science Fiction Studies*, Volume 15, 1988, p. 225.

[104] Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, pp. 54-61.

[105] L'*I Ching* o *Libro dei mutamenti*, è un testo risalente a oltre tremila anni fa che descrive il nucleo principale del sistema cosmologico e filosofico dell'antica Cina. Il fulcro risiede nell'equilibrio dinamico tra i due principi *yin* e *yang*, rappresentativi delle forze opposte dell'universo. Considerato come il libro più antico del mondo, è stato attribuito al leggendario imperatore cinese Fu Hsi che ne avrebbe composto una cospicua parte, poi ampliata dal re Wren e dal Duca di Chou nel XI secolo a. C. Nella cultura occidentale l'*I Ching* è diventato un metodo di divinazione consultato prima di prendere decisioni importanti e consistente nel gettare a terra dei fili di paglia e interpretarne la disposizione secondo sessantaquattro possibilità, o esagrammi. Stephen Karcher, *The I Ching*, Elements Book, Shaftesbury, 1995; Giuseppina Merchiorre, *I Ching: un'antica arte divinatoria*, Xenia, Milano, 1997 e Richard Wilhelm, *I Ching*, Astrolabio, Roma, 1955.

romanzo *The Grasshopper Lies Heavy*[106] e la necessità di ricercare le verità oltre le apparenze illusorie fonte di inganno sia per chi crede di aver creato una Realtà (come, in questo caso, i nazisti), sia per chi deve subirla (la popolazione):

> "Do you know what hexagram that is?" she said. "Without using the chart?"
> "Yes," Hawthorne said.
> "It's Chung Fu,", Juliana said. "Inner Thuth. I know without using the chart, too. And I know what it means."
> Raising his head, Hawthorne scrutinized her. He had now an almost savage expression. "It means, does it, that my book is true?"
> "Yes," she said.
> With anger he said, "Germany and Japan lost the war?"
> "Yes."[107]

L'*I Ching*, dunque, in perfetto accordo con la struttura corale del romanzo, sembra funzionare come un sotto testo che introduce la nozione stessa di possibilità alternativa. I personaggi, nel loro dibattere incessantemente sul significato del romanzo di Abendsen, rappresentano un sistema di scelte multiple incarnato proprio nel metodo di divinazione cinese e rimandano alla molteplicità di interpretazioni cui l'opera dà adito.

Tuttavia, coloro i quali si ritrovano a nutrire il bisogno di consultare l'*I Ching* per trovare la forza necessaria per agire si ritrovano, nel romanzo, a ingannare se stessi sovrapponendo alla realtà una lettura delle combinazioni casuali del libro che rende razionali e coerenti obiettivi, scelte ed intenti già presi. Non solo il libro di Abendsen realizzato seguendo le direttive dell'oracolo riproduce una realtà che *non* è la nostra realtà, ma le azioni più influenti dell'opera (come l'aggressione degli agenti tedeschi da parte di Tagomi – mitizzazione della saggezza orientale – o il suo rifiuto di firmare l'ordine di deportazione dell'ebreo Frank Frink[108], o ancora l'uccisone dell'uomo

---

[106] Il titolo del romanzo è una citazione dall'Ecclesiaste che rimanda all'avvento delle cavallette bibliche che portano distruzione e carestia. Nel momento del giudizio universale, si dice, tutto cambierà. anche le leggi della natura, rendendo pesante anche una cavalletta.

[107] Philip K. Dick, *The Man in the High Castle*, Berkley Books, New York, 1974, pp. 246-247.

[108] Il momento del rifiuto di firmare la documentazione su Frink Frank rappresenterebbe l'inizio del processo di redenzione che coinvolge il personaggio. Su tale tematica, si rimanda a

incaricato di assassinare Abendsen da parte di Juliana) sono state decise istintivamente senza la consultazione dell'Oracolo[109].

La critica delle logiche capitalistiche viene veicolata attraverso l'indagine che lo scrittore compie tra creazione artistica e realtà. Emblematico è il caso di Frank Frink, esperto nella fabbricazione di falsi storici e costretto a riprodurre un passato ormai svuotato di senso il cui valore risiede metaforicamente in un falso certificato di identità, il quale, abbandonata la propria posizione lavorativa alienante che impediva la piena espressione della propria originalità, si cimenta nella realizzazione di prodotti artistici originali, dotati di *wu*:

> *Aura* belongs to history and is liable to imitation and fraud; *wu* is an absolute aesthetic value, a universal outside to history, an intrinsic quality that cannot be imitated[110].

La creazione artistica si configura in Dick non solo come *il* modo di sfuggire alla robotizzazione dell'essere umano, ma anche come potenziale mezzo di demistificazione del reale. In una delle più suggestive scene del romanzo, sarà proprio una spilla creata da Frank Frink (mezzo evocativo di una realtà alternativa comparabile in quest'ottica al romanzo di Abendsen) ad aprire il varco di una realtà diversa, molto più simile alla nostra, in cui scivolerà interdetto l'alto funzionario del governo giapponese Tagomi[111].

Lorenzo Di Tommaso, "Redemption in Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*", *Science Fiction Studies*, Volume 22, Novembre 1995, pp. 333-342.

[109] D'altronde lo stesso Dick dichiara che le indicazione dell'*I Ching* andrebbero seguite alla lettera solo se si è totalmente schizofrenici. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 222.

[110] Philip K. Dick, *The Man in the High Castle*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1962, p. 157.

[111] Travolto da un'esperienza incredibile, Tagomi richiama alla memoria le parole di San Paolo riguardo la differenza tra l'osservare ed esperire il mondo in quanto adulti e percepirlo con lo sguardo di un bambino. Nel momento in cui il triangolo – i cui tre lati potrebbero essere interpretati come i tre mondi del romanzo (Germania, America e Giappone) – viene dotato di uno splendore eccezionale, Tagomi prende coscienza del fatto che sta appercependo il mondo esterno non più con il suo occhio fisico, ma con quello spirituale che lo porta in una dimensione a lui estranea: "He peeped around. Diffusion subsided, in all probability. Now one appreciates Saint Paul's incisive word choice (…) *seen through glass darkly not a metaphor, but astute*

L'America degli anni Sessanta – anno di composizione del romanzo – emerge come luogo di violenza, razzismo, autoritarismo e ipocrisia delle istituzioni accostabile al regime hitleriano[112]. Attraverso una sorta di parodico rispecchiamento metanarrativo in cui all'impero giapponese corrisponde quello britannico e alla tecnologia germanica il massiccio consumismo americano, l'analisi effettuata da Dick su una cultura americana che si estende a ritroso da Disneyland fino ai grandi scrittori ottocenteschi – Nathaniel Hawthorne, in primo piano – mira a far emergere gli eventuali punti di contatto con un potere totalitario di fronte al quale la tendenza comune appare quella dell'omologazione e rinuncia della propria identità.

Nell'America germanizzata di Dick – un'America colonizzata dall'illusione di se stessa[113] – la persecuzione antisemita si manifesta in tutta la potenza e ferocia dell'Olocausto, suggerendo come per l'individuo intrappolato nella circolarità di una storia implacabile l'unica possibile via di salvezza è rappresentata da un percorso di pentimento e purificazione interiore: ognuno dovrà assumersi la responsabilità di essere corresponsabile della violenza della Storia, di averla forzata per i proprio egoistici propositi e di averne approfittato giustificandone la pratiche più violente[114].

Con questo romanzo Dick chiede ai suoi personaggi così come ai suoi lettori di non tenersi più in disparte e di entrare nel dedalo della Storia mondiale riconoscendosi responsabili di una scelta etica che si fonda su un livello prettamente individuale. Solo percorrendo questa strada l'Impero del Male, tanto di Hitler quanto di Nixon, potrà finalmente essere smascherato e dunque sconfitto.

---

reference to optical distortion. We really do see astigmatically, in fundamental sense: our space and our time creations of our own psyche, and when these momentarily falter – like acute disturbance of middle ear". Philip K. Dick, *The Man in the High Castle*, G. P. Putnam's Sons, New York, 1962, p. 217. Corsivo mio.

[112] D'altronde, nella lotta per la successione del Führer, la rosa si restringe al Doktor Goebbels, visto come l'intellettuale del *Partei*, e a Reinhard Heydrich, definito il boia in quanto ideatore della settimana dei cristalli, della soluzione finale e del falso attacco polacco alla stazione radio tedesca di Gleiwitz – perfetta incarnazione di una "pathological schizophrenia". Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 23-24.

[113] Cassie Cartier, "The Metacolonization of Dick's *The Man in the High Castle*. Mimicry, Parasitism, and Americanism in the PSA", *Science Fiction Studies*, Volume 22, 1995, pp. 333-342.

[114] Carlo Pagetti, introd. a Philip K. Dick, *La svastica sul sole*, Fanucci, Roma, 2008, p. 18.

Il senso ultimo del romanzo in quanto rappresentazione di una molteplicità di realtà illusorie e in fase di disintegrazione è l'enfasi posta sulla necessità di mettere in discussione l'accettare la realtà come "data". Il nostro mondo non è costituito solo dall'accadimento di eventi, ma dalle loro interpretazioni spesso veicolate dal potere di un'ideologia dominante che puntualmente tenta di convincere il cittadino della sua impotenza in termini di modifica dell'ordine della realtà precostituita. Un'anestetizzazione delle coscienze, dunque, che mira a far perdere gli individui in un dedalo di storiografie più o meno illusorie, di fronte alla quale basterebbe trovare il coraggio di pronunciare, come il Bartleby di Melville, "Preferirei di no".

Per concludere, il carattere distintivo della produzione letteraria dickiana andrebbe ricercato nella capacità di servirsi della sua notoria bizzarra *phantasia*, delle sue ambientazioni fantastiche e visioni allucinate per spaziare non solo nell'orbita dell'ambito fantascientifico, ma anche in quello sociale. Ciò consentì 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 verificazione di una realtà, i cui molteplici aspetti non possono essere colti sinteticamente al di fuori di esso[115].

Leggere Dick significa calarsi nella cultura degli anni Cinquanta, vicino alla Seconda guerra mondiale e proiettata verso un egemonico progetto di conquista mondiale. Utilizzando le funzioni-segno narrative specifiche della *science fiction*, Dick ne estremizza le convenzioni al fine di compiere una impietosa analisi della contemporaneità attraversando il terreno dei valori da essa veicolati e proiettandosi, dunque, verso un orizzonte meta fantascientifico che si vuole coerente e completa interpretazione della crisi dell'uomo tecnologico e della società americana del

[115] C. Lévi-Strauss, *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*, in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1950; trad. it di F. Zannino, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1965, p. XXXI.

Ventesimo secolo[116]. È, infatti, del "democratico" governo americano che Dick parla, basato su un fragile equilibro, sostenuto da un sistema economico capitalistico che influenza pesantemente la sfera morale, etica e culturale di un popolo promuovendo il carattere estremamente individualistico degli individui e protetto da un complesso apparato di polizia che copre l'intero territorio nazionale.

La corrente sociologica della *science fiction*, in accordo alle linee guida del *1984* di George Orwell, continua ad interrogarsi sulla trasformazione interna degli Stati Uniti, il suo aver tradito gli ideali della Rivoluzione americana in nome di una società dei consumi che, seguendo i dettami della libertà di impresa, sembra incentivare lo sviluppo di una subdola e occulta corrente totalitaristica, il cui spettro, nella versione nazista, stalinista e maccartista, rimarrà un elemento costante dei romanzi dickiana in quanto minaccia primaria della libertà individuale.

I suoi personaggi, infatti, si caratterizzano per un individualismo esasperato, da una conflittualità economica perenne e da un'evidente nota di fragilità: insicurezza, infedeltà, debolezza, incomprensione, mancanza di empatia, depressione e precarietà economica, il tutto causato da una realtà governata dalla sete di potere. Chi esercita il potere, suggerisce lo scrittore, perde irrimediabilmente la propria umanità, la propria capacità di unirsi ed empatizzare con l'Altro, e si chiude in una perversa espressione di sé volta alla distruzione del mondo. Da questa lettura, il potere, nella sua tendenza a generare rapporti (auto) distruttivi che inglobano lo stesso io dilatatosi ad un livello tale da finire col coincidere con l'universo stesso, emerge come una delle forme che la follia può assumere[117]: quella nevrosi istituzionalizzata che è, in ultima analisi, la follia dell'uomo fattasi Stato vissuta sia come condizione storica che come nevrosi personale.

In questo tipo di società alienata e criminale, pervasa da un patologico senso di potere, sopraffazione e sfruttamento di classe, ci ricorda lo psichiatra inglese Ronald Laing, nella sua *Politica dell'esperienza* e l'*Io diviso*, il tradizionale concetto di

---

[116] C. Pagetti, *Dick verso la metafantascienza*, in Philip K. Dick, *Noi marziani*, Milano, Editrice Nord, 1973, p. 125.

[117] In *The Man in the High Castle*, la malattia, intesa come principio entropica dell'esistenza, si fonde alle strutturazione sociali: Adolph Hitler, affetto da follia luetica, viene definito "the Sick One". La malattia, dunque, si configura come il motore primario del processo nazista e il fine ultimo: il parossismo superomistico che tenta di agganciare l'universo al divino. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 37.

“normalità” subisce un processo di rovesciamento, svuotandosi ed acquisendo un nuovo significato: mentre essere “sani” o “normali” in un contesto del genere vuole dire subire le logiche perverse di un processo di omologazione distruttivo, la follia emerge come unico modo per riappropriarsi del reale e ricostituire con esso un rapporto più diretto.

CAPITOLO QUINTO

Illusione, Irrealtà, Iperrealtà

1. ESPLORAZIONE DELL'ESPERIENZA PSICOTICA: LA REALTÀ CHE NON ESISTE OVVERO L'ILLUSIONE DEL REALE

La mia immagine del mondo non ce l'ho perché ho convinto me stesso della sua correttezza. È lo sfondo che mi è stato tramandato, sul quale distinguo tra vero e falso.

(Ludwig Wittgenstein, *Della certezza*)

Come posso credere che non mi sto facendo ingannare da un demone maligno infinitamente potente che vuole spingermi a credere all'esistenza del mondo esterno – e del mio corpo?

(Cartesio)

Se anche un uomo volesse tentare di dire la più completa verità, non ne sarebbe comunque capace: tutte le cose sono avvolte dalle apparenze.

(Senofane)

Con i toni satirici, grotteschi e a tratti disperati che abbiamo sin qui analizzato, l'opera di Dick si connota per la specificità della denuncia del carattere soggettivo ed illusorio di una qualsiasi struttura di realtà generata da un univoco sistema interpretativo dell'esistente. Ossessionato, come noto, dal quesito sulla vera natura della realtà lo scrittore indagò la natura paradossale di un mondo contemporaneo in cui nessuna certezza può esistere, ma solo pseudo-realtà prodotte da gruppi di potere o da singole menti allucinate al fine di imporre sugli altri la propria simulazione di realtà, percepita e vissuta come oggettiva:

> Reality, to me, is not so much something that you *perceive*, but something you *make*. You create it more rapidly than it creates you. Man is the reality God created out of dust; God is the reality man creates continually out of his passions, his own determination[1].

Il parallelismo con il rapporto che gli schizofrenici istituiscono nei confronti della incessante pioggia di pseudo-realtà da essi creata ed in cui paranoicamente credono appare evidente. Il tentativo di investigazione della reale natura di una società postmoderna straniata e sfaldata – che si struttura attraverso le due domande fondanti: *cos'è la realtà* e *cos'è un essere umano*[2] – promosso da Dick anticipa significativamente le analisi di Guy Debord e di Jean Baudrillard su tale tematica. I personaggi delle opere dello scrittore ricoprono il ruolo beffardo di attori inconsapevoli di una rappresentazione percepita da loro come l'esistenza ancor prima che Debord affermasse che "tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'accumulazione di spettacoli".

Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione"[3], come quanto esposto nell'indagine di Baudrillard sulla natura dei simulacri, il cui

---

[1] Philip K. Dick, intervento a Vancouver, citato da Angus Taylor, *Philip K. Dick and the Umbrella of Light*, T-K Graphics, Baltimore, 1975, p. 25. Corsivo mio.

[2] Incisive le parole dello scrittore sul rapporto tra false realtà e falsi esseri umani: "Fake realities will create fake humans. Or, fake humans will generate fake realities and then sell them to other humans, turning them, eventually, into forgeries of themselves. So we wind up with fake humans inventing fake realities and then peddling them to other fake humans. *It is just a very large version of Disneyland*". Corsivo mio. Philip K. Dick, "How to Build a Universe that Doesn't Fall Apart Two Days Later", in *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, ed. Lawrence Sutin, Vintage, New York, 1995, pp. 263-264. Interessante notare l'enfasi posta sia dallo scrittore sia da Baudrillard su Disneyland, che il filosofo francese sostiene essere "imaginary in order to make us believe that the rest is real, whereas all of Los Angeles and the America that surround us are no longer real, but belong to the hyperreal order and to the order of simulation". J. Braudillard, *Simulacres at simulations*, 1981, trad. ingl. di Shiela Faria Glaser, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994, p. 12. Si rimanda a Jorge Martins Rose, "A Misreading Gone Too Far? Baudrillard Meets Philip K. Dick", in *Science Fiction Studies*, Volume 35, 2008, pp. 60-71.

[3] Guy Debord, *La Société du spectacle*, Edition Chamo Libre, Paris, 1971. Trad. it. *La società dello spettacolo*, SugarCo, Milano, 1990, p. 85.

terz'ordine[4] – vale a dire quello dei "simulacri di simulazione, fondati sull'informazione, il modello, il gioco cibernetico, operazionalità totale, iperrealtà, progetto di controllo totale"[5] – annulla completamente la distanza che separa il reale dall'immaginario, ancora mantenuta nei primi due ordini di simulacri, e denuncia una società dello spettacolo in cui *la realtà si dà come finzione* e *la finzione come realtà*:

> Non è più possibile partire dal reale e fabbricare l'irreale. Il processo sarà piuttosto l'inverso: si tratterà di realizzare simulazioni decentrate, modelli di simulazione, e di ingegnarsi a dar loro i colori del reale, del banale, del vissuto, di reinventare il reale come finzione, proprio perché il reale è scomparso dalla nostra vita[6].

Parole che rispecchiano in maniera inconfutabile la narrativa dickiana pervasa, come evidenziato più volte, da un lato dalla denuncia della potenza apparentemente invincibile di pseudo-realtà generate da menti estremamente sofisticate che si avvalgono spesso di strumenti elettronici altrettanto innovativi e dall'altro dalla puntuale distruzione di queste realtà prodotte dalla sua stessa forza immaginativa al fine di

---

[4] Nell'esposizione del quale lo studioso, durante il convegno internazionale sulla fantascienza tenuto a Palermo del 1980, fa esplicito riferimento all'opera dickiana, ridefinendo la propria teoria dei simulacri.

[5] Jean Baudrillard, *Simulacri e fantascienza*, in L. Russo (a cura di), *La fantascienza e la critica. Testi del convegno internazione di Palermo*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 52. Nell'analisi dello studioso, i simulacri di terz'ordine si differenziano da quelli di primo e secondo in termini del loro rapporto con il reale. Infatti, mentre i simulacri di prim'ordine, "simulacri naturali, naturalistici, fondati sull'immagine, l'imitazione e la contraffazione, armoniosi, ottimisti, mirano alla restituzione o all'istituzione ideale di una natura a immagine di Dio", attestano una distanza tra reale e immaginario massima, in quanto si concretizzano in una visione utopica che suggerisce una proposta di universo diametralmente differente e trascendente da quello reale, i simulacri di second'ordine, "simulacri produttivi, produttivisti, fondati sull'energia, la forza, la sua materializzazione per mezzo della macchina e in tutto il sistema della produzione – tendenza prometeica a una mondializzazione e ad una espansione continua, a una indefinita liberazione di energia" vedono la distanza che separa il reale dall'immaginario diminuire, benché ancora presente in forma di "proiezione smisurata" delle potenzialità produttive future del sistema. In quest'ultimo caso, il rapporto con la fantascienza classica è evidente in quanto l'universo tramite essi rappresentato si configura come un universo in espansione, colonizzabile con l'immaginazione e rafforzabile con il progresso scientifico e tecnologico.

[6] Jean Baudrillard, *Simulacri e fantascienza*, in L. Russo (a cura di), *La fantascienza e la critica. Testi del convegno internazione di Palermo*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 55.

affrancarsi, in termini sia di struttura formale che narrativa, da sistemi di interpretazione del reale eccessivamente rigidi[7].

Interprete acuto del suo tempo, Dick si fa portavoce di un moto di sfiducia – diffusosi specificatamente in ambito filosofico – nei confronti della possibilità di afferrare un reale che emerge progressivamente come una dimensione culturalmente determinata e relativa la quale non può essere conosciuta, tutt'al più interpretata o rielaborata attraverso filtri culturali e ideologici.

Nei suoi molteplici mondi possibili di derivazione leibniziana, angosciante è l'esperienza vissuta dai personaggi-marionette, imprigionati a loro insaputa in un'illusione che loro si ostinano – almeno nella parte iniziale dei romanzi – a vivere come fosse una realtà stabile e sensata, ma che presto riconoscono essere territori in perenne mutazione il cui senso una volta vissuto come certo inizia a vacillare progressivamente compromettendo e sfidando le capacità cognitive ed interpretative dei personaggi stessi.

Come è stato messo in luce nel capitolo precedente, il punto di rottura che separa l'accettazione passiva di una fallace rappresentazione della realtà da una presa di coscienza della mancanza di certezze e del caos che domina sovrano un nuovo ordine inconoscibile viene esperito da coloro che si ritengono paranoici nel loro processo di decodificazione del reale. Eppure, come dimostrato, la presunta predisposizione ad un approccio di stampo paranoico permette il disvelamento del carattere soggettivo di un mondo che si rivela essere una mera costruzione celante, sotto un'apparenza di oggettività e univocità, tutta la destabilità e frammentarietà del mondo contemporaneo. Il paradosso, ovvero la mancanza di un'ultima verità, si manifesta nella tragica constatazione che lo scrittore, dopo aver messo in scena una sorta di battaglia epistemologica tra la visione imposta dai potenti costruttori di pseudo universi e la rappresentazione alternativa dell'esistente proposta dal personaggio incaricato di svelare la natura illusoria di una realtà generata arbitrariamente – uno scontro dai toni cosmici,

[7] I romanzi, specie quelli degli anni Sessanta, sono strutturati attraverso la resa di tanti punti di vista quanti sono i personaggi lasciando puntualmente il finale "aperto" evitando in questo modo qualsiasi asserzione definitiva sulla realtà. Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 25.

una sorta di lotta ancestrale tra il Bene e il Male –, fa soccombere entrambe le parti sotto una forza invincibile: l'entropia[8].

Le due fazioni, dunque, partecipano al medesimo dramma esistenziale rappresentato dall'assistere inermi allo sfaldamento di un bisogno specificatamente umano di stabilizzare la propria presenza in un mondo in dissoluzione. Nessun vincitore, tutti perdenti. Eppure, il personaggio a cui Dick appare affezionato – colui che nel suo disperato tentativo di comprendere *si lascia fallire* – sembra rappresentare il *vero* essere umano dotato perlomeno del coraggio e della tenacia di ricercare un senso disperso nelle infinite schegge e frammenti inquietanti e letali che rispecchiano un universo frantumato[9]. In un processo di identificazione che lega sempre più indissolubilmente la biografia e la narrazione, Dick sembra trasporre la parte di sé del "ricercatore" mai soddisfatto che, attraverso un approccio più modernista che postmodernista[10], nutre

---

[8] L'entropia (dal greco *entropé*, ovvero cambiamento) indica la grandezza fisica data dal rapporto tra il calore scambiato e la temperatura assorbita relativa allo scambio tra due o più elementi facenti parte di un sistema isolato oppure tra diversi sistemi. Il concetto fu introdotto nel 1854 da Rudolf J. Clausius (1822-1888). L'entropia permette di calcolare il lavoro sprecato, di valutare la perdita di ordine e di individuare una direzione nei processi energetici dell'universo. Domina, infatti, negli universi dickiani lo sfaldamento, il deterioramento di una realtà in rovina espressa con termini quali *debris*, *flakiness*, *shapeless*, *rotten*, *decay*, *disintegrate* o *flake*; ma sopra tutti si erge il *gubble* di Manfred, un neologismo che rende efficacemente una pluralità di significati che rimanda anche ad una dimensione linguistica preclusa per l'appunto agli autistici. Almeno foneticamente, su questo termine confluiscono tre parole: *gabble* (schiamazzo, borbottio), *rabble* (folla, calca) e *gobble* (trangugiare o gloglottare). Altro neologismo chiave che rimanda all'invincibile processo entropico è *kipple*, termine usato per indicare una poltiglia di oggetti solidi sminuzzati. Riallacciandosi ad una tradizione letteraria catastrofica che inizia con *La macchina del tempo* di Herbert George Wells (1895), Dick utilizza il concetto di *kipple* per profetizzare lo spopolamento del pianeta votato ad una "paletizzazione" totale e assoluta. Non a caso Dick è stato considerato come il precursore di un uso metaforico del concetto di entropia che si diffuse negli anni Sessanta con le opere ad esempio di James Graham Ballard (*Le voci del tempo*, 1960) e Thomas Pynchon (*Entropy*, 1961 e *Gravity's Rainbow*, 1973). Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, pp.159-164.

[9] Philip K. Dick, *The Android and the Human*, in "SF Commentary", n. 31, dicembre 1972. Trad. it. *L'androide e l'umano*, in Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 246.

[10] Sulla differenza tra approccio modernista e postmodernista si rimanda a David Harvey, *The condition of Postmodernity*, Blackwell, London, 1990, trad. it. *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano, 1993. Qui lo studioso sostiene che il romanzo postmodernista è "caratterizzato dal passaggio da un elemento dominante epistemologico a uno ontologico: un

l'incrollabile speranza che un giorno o l'altro vedrà appalesarsi quella realtà oggettiva che *rimane tale anche quando si smette di crederci*.

Non esiste più la linea divisoria tra fenomeni, tenue palesamento del misterioso noumenico, e i simulacri, fantasmatiche visualizzazioni emanate da deformazioni psicologiche, sostanze psicotrope o emanazioni mediatiche[11]. La realtà, in un'epoca tardo-moderna in cui l'interezza della nostra conoscenza viene mediata e l'esperienza della realtà si è tramutata in esperienza di immagini, non può più essere percepita come dato oggettivo posizionato al di là delle immagini diffuse dai media, quanto piuttosto come luogo di ibridazione, contagio e contaminazione delle proteiformi interpretazioni elaborate dai mezzi di comunicazione di massa:

> Sedotto dalla schermo, l'occhio si satura e non distingue più fra realtà e rappresentazione, tra le cose e il discorso sulle stesse, fra l'oggetto osservato e il soggetto osservatore[12].

La vertiginosa proliferazione di infiniti vettori spazio-temporali sembra aver generato e potenziato un'*ipertrofia del reale*, tradotta nell'iperrealismo narrativo dei testi dickiani[13]. Come sostiene Beaudrillard a proposito della nascita di una nuova entità,

---

passaggio, cioè, da un tipo di prospettiva che permetteva al modernista di cogliere meglio il significato di una realtà complessa, e tuttavia singolare, alla *messa in primo piano di questioni relative al modo in cui realtà radicalmente diverse possono coesistere, collidere e compenetrarsi*. Il confine tra narrativa e fantascienza è di conseguenza svanito, mentre i personaggi postmodernisti sembrano spesso confusi riguardo al mondo in cui si trovano a al modo in cui in tale mondo dovrebbero agire". Corsivo mio, p. 59. Inoltre, le posizioni più radicali di un approccio postmodernista tendono a interpretare la frammentarietà del mondo contemporaneo come la strada da percorrere per raggiungere un'evoluzione positiva dell'essere umano finalmente libero dal peso di una mistificante interpretazione dell'esistenza che si vuole statica e indiscutibile. Solo in tali condizioni, dunque, l'individuo può sperimentare la propria identità in termini di "gioco" reinventando se stesso – i propri ruoli sociali o le proprie identità sessuali – riuscendo ad adattarsi al caos che lo circonda senza distruggersi. Francesca Rispoli, *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, p. 27.

[11] Walter Benjamin aveva già da tempo colto la tendenza e rinunciare di discernere il vero dal falso nel suo testo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.

[12] A. Fattori, *Di cose oscure e inquietanti*, Ipermedium, Napoli, 1995, p. 41.

[13] Gabriele Frasca, *Per speculum in aenigmate*, in Philip K. Dick, *Un oscuro scrutare*, Cronopio, Napoli, 1993, p. 380.

l'*iperreale*, non risulta più concepibile elaborare la costruzione di un immaginario a partire dai dati di una realtà fattuale, dal momento che la straripante sovrapproduzione di elementi virtuali, immagini e segni, unita all'interminabile riproduzione di immagini, ha dato vita a un processo di *iperrealizzazione* che si dispiega in un decorso simulatorio indefinito. Il reale è stato assorbito interamente da percorsi di atrofizzazione e subisce conseguentemente una metamorfosi in cui viene reinventato in quanto finzione[14].

Similmente, nella narrativa dickiana, il divario che originariamente differenziava il reale dall'irreale, secondo la formula REALE>IRREALE, si è dissolto svuotando il senso di diversificazione di contesti originariamente dicotomici e lasciando il posto a una verità resa inconsistente dal subentro forzato di una finzione onnicomprensiva (secondo la formula inversa, REALE<IRREALE). La rappresentazione della realtà acquisisce una crescente egemonia rispetto all'evento originario, cancellando il dualismo che vede il soggetto opporsi all'oggetto e rendendo così impossibile il giungere ad una verità obiettiva dal momento che le vicende del mondo reale sembrano aver smarrito irrimediabilmente sia il carattere di oggettività sia il loro fondamento ontologico, il loro *Sein*.

La conversione dell'esperienze fisica in una sintetica immagine digitale priva di rimandi biologici, autonoma e autoreferenziale, induce all'implosione dell'opposizione tra "l'intangibile mondo dell'oggettivo, diciamo pure il reale, e il soggetto fagocitante con la sua vasta rete percettiva e simbolica"[15] annullando l'opposizione tra vero e falso e rendendo "l'apparenza né vera né falsa (la copia, insomma, senza originale) di cui va sostanziata ogni simulazione"[16]. Un tale vorticoso processo di snaturalizzazione del reale e della capacità percettive umane ha compromesso la facoltà di discernimento della storia dalla sua rappresentazione fittizia disperdendo le coscienze nel dedalo di un'epoca dei simulacri[17].

---

[14] J. Baudrillard, *La Trasparence du Mal*, 1990, trad. it. di F. Marsciani, *La Trasparenza del Male*, SugarCo, Milano, 1991, pp. 9-10.

[15] Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio*, Costa & Nolan, Genova, 1996, p. 53.

[16] Gabriele Frasca, *La scimmia di Dio*, Costa & Nolan, Genova, 1996, p. 23.

[17] J. Baudrillard ritrova nella simulazione la strategia di falsificazione della realtà dell'epoca moderna: "There are three orders of simulacra, running parallel to the successive mutations of the law of value since the Renaissance: – The *counterfeit* is the dominant schema in the "classical" period, from the Renaissance to the Industrial Revolution; – *Production* is the dominant schema in the industrial era, – *Simulation* is the dominant schema in the current code-

L'immaginario dickiano sembra dunque edificarsi su un'*estetica della simulazione* che, con le sue *reductio ad absurdum* duchampiane, esprime l'impossibilità di discernere tra originale e simulacro e l'esigenza di riflettere sui profondi stravolgimenti che hanno colpito le modalità di ricezione del sistema sensoriale, reso sempre più tecnologizzato dalle infinite sollecitazioni provenienti da un mondo inautentico e irreale, o meglio *iperreale*. I suoi scritti emergono, infatti, come rappresentazione letteraria del processo definito dal filosofo francese di "neutralizzazione" del mondo reale operato dai media e pongono l'accento sulla funzione dei simulacri postmoderni in quanto mistificatori del mondo reale e neutralizzatori di qualsiasi pretesa di autenticità.

Nel tentativo di "laicizzare" il percorso di ricerca di senso deponendo le illusioni utopistiche senza rinunciare alla speranza di trasformare il mondo, Dick, attraverso il fecondo terreno della fantascienza – configuratosi come efficace strumento di indagine per la definizione di una realtà autentica in cui riconoscere l'essere umano autentico[18] – sembra abbia ritenuto la necessità di interrogarsi sul mondo che lo circondava come una questione di sopravvivenza, arrivando, come esplicitato nel precedente capitolo, alla costruzione di una visione d'insieme che conferisse significato all'esistente. Come ricorda lui stesso, la vista dell'insensato e dell'entropico causava in lui un tale profluvio di rabbia e indignazione da rendere la sua scrittura *in toto* come un tentativo di riplasmare l'esistente in modo da garantire un senso più o meno stabile[19]. Tentativo

---

governed phase. The first order simulacrum operates on the natural law of value, the second order simulacrum on the market law of value, and the third order simulacrum on the structural law of value". J. Baudrillard, *L'échange symbolique de la mort*, 1975, trad. ingl. di Iain Hamilton Grant, *Symbolic Exchange and Death*, Sage, London, 1993, p. 50.

[18] La fantascienza, per lo scrittore, non è soltanto una forma d'arte sovversiva ma, similmente alle sostanze stupefacenti o alla sofferenza mentale, emerge come un strumento di conoscenza privilegiato che consente il disvelamento di ciò che giace al di là della famigerata realtà consensuale. Essa fornisce stimoli illimitati e permette a chi ne usufruisce di distanziarsi dal mondo e decostruire spazio, tempo e realtà. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997.

[19] Sull'analisi dell'*appeal to metaphysics* di cui parla Peter Fitting, si rimanda a David Columbia, "Resisting 'The World': Philip K. Dick, Cultural Studies, and Metaphysical Realism", *Science Fiction Studies*, Volume 23,1996.

arduo, questo, dal momento che l'esperienza del disordine e della sofferenza nel mondo è stata per lui imprescindibile[20].

Da questa insolubile contraddizione trova origine l'angoscia esistenziale e l'ossessiva determinazione alla ricerca del significato della realtà che hanno scandito la vita dello scrittore resosi emblema della scissione dell'uomo contemporaneo diviso tra il bisogno di costruire un mondo stabile e la coscienza che una tale operazione porterebbe solamente alla creazione di un'alienante finzione. Benché destinata a fallire, l'estenuante ricerca di un mito che renda la vasta visione d'insieme della realtà oggettiva e condivisa consentirebbe all'essere umano, intrappolato in logiche di potere alienanti, di resistere e vincere il processo di disumanizzazione. In un momento storico in cui l'uomo riscopre l'imprescindibilità di domande riguardo la distinzione tra realtà e finzione, tra vita e morte, egli appare preda di un processo di regressione a una condizione esistenziale in cui la sua incapacità di distanziare e separare se stesso dalla realtà esterna si configura come fonte di angoscia e destabilizzazione.

Come noto, circa un secolo prima, Kant già si poneva domande analoghe, affidando alla filosofia critica il compito di avanzare una risoluzione adeguata. La tradizione del pensiero occidentale, intuisce il filosofo, non ha mai smesso di chiedersi "che cosa posso conoscere, che cosa devo fare, che cosa mi è consentito sapere, che cos'è l'uomo?"[21] giungendo a conclusioni e impostazioni della problematica spesso radicalmente differenti. Il quesito circa l'origine e l'essenza dell'umanità – che giustificherebbe il fatto che "in fondo, tutto ciò si potrebbe far rientrare nell'antropologia, dal momento che le prime tre domande si rapportano all'ultima"[22] – si rivela cruciale in quanto emerge come l'oggetto completo e ultimo a cui inevitabilmente tende la speculazione filosofica.

Anche per lo scrittore, dunque, conoscere la *realtà in sé* risulta impossibile per un essere senziente, possessore di un idiosincratico e assolutamente singolare modulo di rappresentazione della realtà. Ogni mente umana sarebbe dotata di una griglia interpretativa originale, indispensabile per riordinare l'enorme materiale fornito dalla

---

[20] Philip K. Dick, "Introduzione" a *The Golden Man*, in Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, pp. 127-128.

[21] Immanuel Kant, *Logica*, Laterza, Bari, 1990, p.19.

[22] Immanuel Kant, *Logica*, Laterza, Bari, 1990, p.19.

realtà fenomenica che, se sottoposta agli schemi percettivi umani priva di *veli*, rischia di essere percepita come un disorientante caos percettivo, destrutturato e incontrollabile. L'Ego accoglierebbe i dati sensoriali in modo che essi si presentino già strutturati in forma di *Weltanschauung* idiosincratica. Se, come sostiene lo scrittore, l'Io si trova a dover ordinare e interpretare materiale principalmente originato dal suo interno, diversa è la valenza dell'allucinazione. Il sistema percettivo può risultare iper-percettivo e sottoporre all'Io una quantità di dati eccessivi che, impossibili da interpretare, generano visioni indefinibili e dunque incomunicabili, isolando il soggetto in un mondo inaccessibile.

Benché Dick amasse definirsi non solo un abile scrittore di romanzi e racconti, ma un filosofo al cui centro degli scritti si colloca non l'arte, ma la *verità*, il metodo di indagine da lui utilizzato non prevede l'applicazione né di logiche dimostrative né di speculazioni erudite, sostituite da un'immagine inconsueta del mondo che nella sua oscurità e fulmineità apre spiragli che lasciano intravedere la problematicità dell'acquisizione della Verità[23]. I suoi personaggi, calati in una trasposizione immaginativa di una realtà non vera ma possibile, si imbattono in una verità che si dubita non sia l'ultima, ma la penultima. Soprattutto nei suoi saggi, oltre che nelle opere di narrativa, Dick si mostra vicino alle tesi kantiane sulla conoscenza, la quale si dà a priori e si incentra sull'attività del soggetto, non solo riconosciute nella loro limitatezza conoscitiva, ma espanse oltre tali confini tale da rivelare la prontezza di una immaginazione funambolica sempre pronta a rovesciare le parti e a manifestare il parto gemellare della verità con la follia[24].

L'universo e l'immaginario tratteggiato da Dick emerge come una composizione di elementi eterogenei che necessitano di molteplici chiavi di lettura tutte invariabilmente protese a ricercare il senso di ciò che si cela sotto l'ingannevole velo delle apparenze, della scansione temporale e delle logiche formali. In quest'ottica, necessario appare il collegamento già più volte esplicitato con il concetto di archetipo nell'accezione formulata da Jung che, nel suo saggio del 1919 "Istinto e inconscio", parla di "modalità tipiche di appercezione" o "immagini primordiali" di natura collettiva appartenenti non

---

[23] Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 19.

[24] Fabrizio Chiappetti, *Visioni dal futuro. Il caso di Philip K. Dick*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna, 2000, pp. 11- 17.

ad un singolo individuo o gruppo ma all'umanità nella sua interezza. In ogni campo, che sia quello religioso, sociale o politico[25], è possibile rinvenire tracce di un sistema di pensiero accomunato dai medesimi modelli archetipici la cui funzione primaria, benché diversificata da una costante operazione di ridefinizione data dal succedersi delle generazioni, è la definizione di ciò che è reale e la ricerca della comprensione del senso.

In ambito scientifico oltre che filosofico, l'introduzione della teoria dei quanti ha rappresentato un decisivo punto di rottura con un sistema scientifico nelle cui fondamenta giaceva la strenua convinzione di poter giungere ad un livello di conoscenza tale da permettere la lettura del gran libro della natura in modo oggettivo e universale, le cui leggi non possono essere apprese "se prima non s'impara ad intender la lingua, a conoscere i caratteri nei quali è scritto (…) triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile intenderne umanamente parola"[26]. Il principio di indeterminazione negava il ruolo di neutralità e ininfluenza di un osservatore che si limitava ad applicare regole e misurazioni incontestabili in favore della coscienza dell'inesistenza di un metodo di misura che non comporti anche una *perturbazione significativa* del fenomeno che si intende investigare. Il principio connettivo casuale che prometteva il ritrovamento di insiemi di relazioni esatte tra gli elementi di un sistema viene sostituito, come quanto esposto dall'analisi di Werner Heisenberg della teoria dei quanti, da un approccio che prevede relazioni di complementarietà e probabilità matematica[27].

---

[25] Argomenta Jung: "Nelle grandi religioni mondiali ravvisiamo il perfezionamento di queste immagini e, nello stesso tempo, la loro progressiva incrostazione da parte di forma razionali. Esse compaiono addirittura nella scienze naturali, quale fondamento di taluni indispensabili concetti ausiliari, come energia, etere e atomo". C.G. Jung, "Istinto e inconscio", in *La psicologia dell'inconscio*, Newton Compton, Roma, 1971, pp. 195-171.

[26] Celeberrime parole di Galileo Galilei in *Il saggiatore*, VI vol, ed. naz., Barbera, Firenze, 1968

[27] Emblematico è il caso dell'atomo rinchiuso in una scatola a sua volta divisa in due parti da una parete interna. Secondo la logica classica, espone lo scienziato, l'atomo può trovarsi o nella parte sinistra o in quella destra, in quanto nessuna terza possibilità è contemplata (*tertium non datur*). Per la meccanica quantistica, invece, la posizione dell'atomo rimane in un terreno di indecisione e probabilità matematica, dal momento che le due affermazioni "l'atomo è a destra" e "l'atomo è a sinistra" non entrano in contraddizione, perché connesse tra di loro con una relazione di complementarietà. Specifica Heisenberg che sostenere che la posizione dell'atomo sia "non decisa" non significa che sia "non conosciuta" perché " 'Non conosciuta' significherebbe che l'atomo è realmente a destra o a sinistra, solo che noi non sappiamo dov'è.

Dunque al concetto di causa, che nell'accezione scientifica rimanda a ciò che è spazio-temporalmente antecedente al fenomeno investigato, si sostituisce quello di *sincronicità*[28]. In *La sincronicità come principio di nessi acausali*, Jung applica il concetto scientifico nel tentativo di colmare le lacune degli schemi casuali nella psicologia vigente, affermando che:

> La nostra esperienza ci offre un campo smisurato, la cui estensione fa per così dire da contrappeso al dominio della casualità: è il mondo del caso, che sembra non legato da rapporto di causa col fatto coincidente[29].

Al mondo dominato dal caso di cui parla Jung, vale a dire il mondo in cui i fatti semplicemente accadono *hic et nunc* senza che nulla di temporalmente antecedente si possa ritenere responsabile di una tale coincidenza, si oppone quel "mondo della causa" che fornisce spiegazioni e previsioni a partire dai legami con i fatti precedenti. L'esistenza di fenomeni inspiegabili con l'ausilio di nessi causali (come quelli condotti da J.B. Rhine sul controverso tema dell'*Extra Sensory Perception*[30]) rafforzerebbe la

---

Ma 'non decisa ' indica una situazione differente, esprimibile soltanto con un'affermazione complementare". Dunque, la questione viene risolta solo dopo l'apertura della scatola e l'osservazione dell'esatta posizione dell'atomo e non prima. W. Heisenberg, *Fisica e filosofia*, il Saggiatore, Milano, 1961, p. 215.

[28] Per sincronicità si intende la correlazione tra l'insieme dei fenomeni osservati e l'insieme di quelli previsti dalle funzioni di probabilità. Secondo tale principio, solo tramite l'osservazione del fenomeno è possibile stabilire i nessi tra i risultati sperimentali e quelli probabili.

[29] C.G. Jung, *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983, p. 453.

[30] I risultati di tali sperimentazioni vengono citati dallo stesso Jung il quale, a questo proposito, parla di "paralleli significativi" tra interiorità e esteriorità, tra esperienze che rifuggono da qualsiasi inquadramento entro le normali categorie spazio-temporali, pur non avendo nulla di miracoloso. Questi esperimenti sembrano aver dimostrato che le nozioni di spazio e tempo, nel loro essere dimensioni elastiche, possono dilatarsi o ridursi a piacere. Ricorda Jung che "nella concezione originaria, spazio e tempo sono cose quanto mai incerte" solidificatesi solo a posteriori, con modi sempre più tecnici e precisi. Dunque "la loro relativizzazione non è più, in ogni caso, un che di prodigioso, ma rientra nell'ambito del possibile". C.G. Jung, *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983, p. 465. La narrativa dickiana è pervasa da telepati, precognitivi e psicocinetici (con in più la quarta categoria degli inerziali, cioè coloro in grado di neutralizzare gli altri poteri psi) i quali però, lungi dal rappresentare il gradino successivo dell'evoluzione umana (come sosteneva il direttore di "Astounding", John W. Campbell jr), emergono come semplici categorie o funzioni sociali con il ruolo di risolvere

giustificazione del principio di acausalità al punto da confermare l'origine sostanzialmente psichica dei fenomeni di spazio e tempo. Il fenomeno di sincronicità, grazie al quale "un contenuto inatteso in relazione immediata o mediata con un evento oggettivo coincide con la stato psichico abituale"[31], spiegherebbe la soggettività delle categorie spazio-temporali (sorta, però, ci mette in guardia Jung, "quando la psiche osserva non già corpi esterni ma se stessa (…): la risposta del soggetto scaturisce da una pura immaginazione, da idee spontanee nelle quali si manifesta la struttura dell'inconscio che le produce"[32]) e risulterebbe in due fattori: "l'immagine inconscia – archetipo – che si presenta direttamente o indirettamente (simboleggiata) come sogno, idea improvvisa, sentimento" e "un dato di fatto obiettivo [che] coincide con questo contenuto"[33].

Per Jung, come per Dick, l'esistenza di un livello organizzativo della realtà in cui i fenomeni accadono privi di alcun disegno casuale – o forse di un piano di realtà che non si sostituisce al principio causale, ma che ad esso si sovrapponga generando molteplici eventi che, se indicati attraverso l'applicazione delle leggi causali, risultano assolutamente privi di senso[34] – appare tutt'altro che fantasioso e infondato. Dick stesso parla nel succitato articolo dell'illimitatezza in termini di estensione dell'apertura verticale del sincronismo che si differenzia da quella orizzontale della sequenza causa-effetto[35]. In connessione con le speculazioni junghiane, Dick sovrappone al piano orizzontale un altro "di apertura" trasversale la cui dimensione è *altra* e *infinita* che offre la possibilità di scorgere un senso che segnerebbe la struttura fenomenologica di eventi che altrimenti emergerebbero dispersi nei limiti e nelle contraddizioni più insanabili.

---

problematiche contingenti. Insomma, per Dick la lacerazione e conseguente ricomposizione di una realtà indefinibile è un evento che si struttura senza l'ausilio di interventi paranormali: *la normalità è già paranormale in sé*. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, p. 197-199.

[31] C.G. Jung, *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983, p. 465.

[32] C.G. Jung, *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983, pp. 465-466.

[33] C.G. Jung, *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983, p. 477.

[34] Si rimanda nello specifico agli "schemi di realtà" elaborati da Jung e Pauli in C.G. Jung, *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1983, pp. 531-533.

[35] Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 218.

La duplicità e opposizione tra *verticalità sincronistica* e *orizzontalità casuale* è stata trasposta narrativamente in un'opera ampliamente analizzata nei capitoli precedenti di questo lavoro, *Ubik*, e nello specifico nel suo assetto temporale trasversale rispetto alla linearità che connette i fatti dell'esistenza quotidiana. In quanto sogno di una vita liberata dalla corruzione della morte, gli stessi concetti di vita e morte appaiono svuotati della loro specificità e la stessa realtà resa inconoscibile in quanto celata dal *dokos*, o velo protettivo che cela la vera natura dell'esistente. La funzione del *dokos* è, tuttavia, protettiva e benefica in quanto spesso l'inganno è indispensabile per garantire il buon funzionamento mentale. Questa è il caso degli slittamenti temporali, i *time-slips*, malfunzionamenti ontologici del tempo che lo scrittore credeva essere assolutamente esistenti ma che il cervello, per salvaguardare la propria stabilità, tenta di cancellare generando falsi ricordi[36].

Nella sua indagine del reale, Dick si affidò, oltre che a Jung, anche alle speculazioni di Parmenide – nel suo aver stabilito uno iato tra il mondo dell'esperienza così come lo vediamo intrappolato dal cambiamento e dallo scorrere del tempo e l'Essere vero ed eterno, oggetto di contemplazione del sapiente e della dialettica filosofica – e in quelle di San Paolo[37], il quale sostiene non solo che percepiamo la realtà come se fosse riflessa in uno specchio, ma che potremmo addirittura vedere l'universo al contrario. Le speculazioni di Dick, Parmenide, San Paolo e Jung si uniscono in uno snodo concettuale fondante: il tempo percepito come una successione lineare e causale di istanti *non* rappresenta il tempo reale, essendo invece una mera illusione, un'astrazione forzata rispetto al tempo della vita psichica. Costretto a esperire il proprio declino, l'uomo si è presto reso conto che lo sviluppo temporale non sembra avere una struttura ciclica che apporti rinnovamento e, dapprima con riluttanza, ha sviluppato la falsa idea del tempo lineare.

L'immagine tratteggiata da Dick del tempo *ortogonale*, un tempo dal moto rotatorio perpendicolare a quello lineare, è debitrice non solo delle speculazioni dei succitati pensatori e filosofi, San Paolo in primo piano, ma anche alla concezione del tempo

---

[36] Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, pp. 256-257.

[37] San Paolo, *Prima lettera ai Corinzi*, 13, 12. Dick ne parla in "Uomo, androide e macchina" in Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 255.

elaborata da Bergson in *Materia e memoria* e *L'evoluzione creatrice*. L'enfasi posta dal filosofo sulla *durata* del tempo – definito "cumulativo" – lo porta a sostenere che, in ultima analisi, tutto l'universo è durata in quanto la durata è l'unica realtà che si sviluppa come processo incessante di produzione e creazione:

> Più approfondiremo la natura del tempo più comprenderemo che durata significa invenzione, creazione di forma, elaborazione continua dell'assolutamente nuovo[38].

Sia Bergson che Dick intuiscono la multidirezionalità del cammino della vita e l'illusorietà di uno scorrere temporale lineare. La figura più rappresentativa – tra l'altro citata a più riprese dallo scrittore rintracciabile nella forma del solchi di un LP nel loro essere simultanei e coestensivi – di un tempo che procede simultaneamente e coestensivamente è quella della *spirale* (una sorta di compromesso tra il finalismo escatologico dell'ebraismo e la concezione circolare tipica dei greci e delle altre culture mediterranee). Questo simbolo archetipico del passaggio verso un ignoto aldilà, della caverna e dell'utero della Grande Madre[39], rimanda ad aspetti quali la conservazione, la ciclicità, la crescita e il rinnovamento che rendono lo scorrere del tempo più dinamico rispetto alla tradizionale concezione della rigenerazione stagionale.

Il tempo scandito dall'orologio (il *Time of the Clock* di Virginia Woolf), di cui tutti gli individui hanno piena coscienza, si interseca con il binario del tempo ortogonale, un orizzonte ignorato dai più i quali permangono in una prigionia di *semi-vita*, intorpiditi e obnubilati da una parvenza di realtà mistificatrice che li rende incapaci di portare a termine il loro compito esistenziale primario: contemplare la vera natura umana e rapportarsi al proprio destino. Intrappolati in una dimensione che si vuole triste imitazione dell'eternità, sono impossibilitati a posizionarsi di fronte a quello specchio in grado di restituirne il vero volto e attendono il radioso risveglio dell'umanità in seguito

---

[38] H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Milano, Mondadori, p. 72. Il filosofo procede opponendo il movimento discendente della materia che scivola verso l'entropia a quello della coscienza che procede invece verso forme di organizzazione progressivamente più complesse.

[39] M. Ripinsky-Naxon, *The Nature of Shamanism*, State University of New York Press, Albany, 1993, pp. 148-150.

al quale finalmente le maschere celanti la vera natura dell'essere umano verranno strappate via per mostrarne i volti nuovi[40].

L'attesa e il motivo di una nuova nascita per l'umanità rimanda a due istanza: in primo luogo, al recupero della coscienza della propria realtà originaria e in secondo luogo, all'acquisizione della capacità di produrre il nuovo. Le strutture mentali che renderebbero possibile un tale risveglio esistenziale sono contenute nel sistema neurologico umano il quale, come molti studiosi dell'epoca hanno messo in luce[41], potrebbe essere bipartito in due menti distinte, localizzate nei due rispetti emisferi, che elaborerebbero il materiale informativo proveniente dal medesimo segnale del mondo esterno in modi completamente diversi. Questa teoria accolta dallo scrittore con un interesse in parte giustificato dalla sua ossessione per lo stato patologico schizofrenico avvicina ulteriormente la posizione dello scrittore con le speculazioni filosofiche bergsoniane sulla duplice impostazione dell'attività cerebrale. Tuttavia, il filosofo francese non ha mai parlato della possibile esistenza di due cervelli distinti, quanto di due memorie di tipologia diversa:

> la funzione del meccanismo cerebrale è appunto quella di ricacciare la massima parte del passato nell'incosciente, per introdurre nella coscienza solo ciò che può illuminare la situazione attuale.[42]

La convinzione dello scrittore di assurgere la funzione di essere l'interprete del pensiero bergsoniano lo ha spesso portato a delle forzature di rilievo giungendo al limite

---

[40] Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 259.

[41] Dick cita più volte gli studi compiuti da Joseph E. Bogen contenuti nel suo saggio "The other side of the brain: an appositional mind" in Robert E. Ornstein (a cura di), *The Nature of Human Consciousness*, Stanford University Press. 1970.

[42] H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Mondadori, Milano, p. 63. In *Materia e memoria*, Bergson distingue la memoria pura contenente tutto il nostro passato psichico da una seconda forma di memoria che viene comunemente usata per lo svolgimento delle azioni quotidiane e che, proprio per questa ragione, risiede nello stato cosciente. Quest'ultima non può essere formata dall'interezza dei ricordi passati, ma contiene soltanto "ricordi-immagini" utili come riposte immediate a precise stimolazioni. Dunque, "non appena diventa immagine, il passato lascia lo stato di puro ricordo e si confonde con una certa parte del mio presente. Il ricordo, al contrario, impotente finché rimane inutile, resta puro da ogni mescolanza con la sensazione, senza legame col presente". H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari. 1996, p. 119.

del fraintendimento[43]. Tuttavia, proprio questa sua apertura ai più disparati ambiti conoscitivi mostra con evidenza la sua insofferenza nei confronti di una letteratura che si esaurisse nel suo essere di largo consumo, per considerare e reinterpretare le proprie opere come fossero alla stregua di trattati filosofici o teologici.

2. GLI SPAZI DEL SIMULACRO IN *EYE IN THE SKY*

La questione sulla presenza o assenza di una realtà condivisa (il *koinòs kòsmos*, per Dick) ci riporta al nucleo tematico centrale del presente lavoro: la malattia mentale. Il tema sviscerato nell'articolo che Dick pubblica nel 1965 nella rivista "Niekas", "La schizofrenia e il *Libro dei Mutamenti*", connette la personalità schizofrenica con la sostituzione del *koinòs kòsmos* con il mondo privato, l'*ìdios kòsmos*, termine di riferimento privilegiato dell'attività psichica infantile e pre-adolescenziale. Nella mente schizofrenica, l'*ìdios kòsmos*, identificato anche come "secondo utero", si dilata in maniera patologica, inglobando l'intero sistema di relazioni e significati del *koinòs kòsmos* e facendo esplodere una realtà illusoria che ne caratterizza l'esperienza anomala[44]. L'esplosione della realtà – la cui prossimità si fa presente e non assente – intorno allo schizofrenico fa emergere alla luce qualcosa di recondito la cui

[43] Ad esempio, Dick paragonò il concetto di archetipo junghiano e inconscio collettivo (in quanto entità cerebrale che formerebbe una vasta rete di comunicazione e informazione e che in quanto tale costituirebbe la Mente indistinguibile dal Creatore) con la concezione di Dio formulata da Bergson, forzando evidentemente entrambe le posizioni. Quando Bergson parla di sovra-coscienza (o super-coscienza), in *L'Evoluzione Creatrice*, designa il fondamento della coscienza empirica individuale e non il risultato di potenti connessioni collettive. Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 262. H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, Mondadori, Milano, pp. 94-100.

[44] Sul rapporto tra schizofrenia e perdita di contatto con la realtà, si rimanda al capitolo "The Separated Self" in *Madness and Modernism. Insanity in the light of modern art, literature and thought*, Louis A. Sass, BasicBooks, New York, 1992, pp. 75-115. L'autore ripercorre le principali tappe storiche che hanno portato ad un'epoca moderna in cui il dominio della soggettività è divenuto imprescindibile. La glorificazione del soggetto è connesso al perdita del "sense of Being" che affligge specificatamente le personalità schizoidi: ecco perché la patologia schizofrenica sembra essere caratteristica proprio dell'epoca modernista.

conseguenza primaria, e anche comune denominatore di tutte le forme conosciute di schizofrenia, è la dissoluzione dell'Io[45].

In realtà, il *koinòs kòsmos* si rivela essere un artificio diplomatico ordito al fine di individuare – o meglio creare arbitrariamente – un terreno comune in cui i rispettivi *ìdios kòsmi* possano interagire. Tuttavia, questo accordo convenzionale emerge come un inganno, un'illusione, un simulacro predisposto al fine di convincerci della natura universale di una realtà che, almeno in questi termini, non è direttamente conoscibile – e peggio comunicabile – in quanto filtrata da infinite soggettività:

> Maybe each human being lives in a unique world, a private world different from those inhabited and experienced by all other humans. (…) If reality differs from person to person, can we speak of reality singular, or shouldn't we really be talking about plural realities? And if there are plural realities, are some more true (more real) than others? What about the world of a schizophrenic? Maybe it's as real as our world. Maybe we cannot say that we are in touch with reality and he is not, but should instead say, His reality is do different from ours that he can't explain his to us, and we can't explain ours to him. The problem, then, is that if subjective worlds are experienced too differently, there occurs a *breakdown in communication* (…) and there is the real illness[46].

I mondi alternativi tratteggiati nelle sue opere sono prodotti allucinati di menti chiaramente disturbate, imprigionate nel loro bozzolo di realtà soggettiva e impossibilitate a instaurare un qualsivoglia rapporto comunicativo con l'Altro. La percezione dell'ambiente circostante di queste mute creature immerse in un silenzio indecifrabile è talmente distorta e alterata da renderla incomunicabile e inaffrontabile proprio perché la chiusura in uno pseudo mondo di cui sono al tempo stesso demiurghi e

---

[45] Nel *Lessico di Psichiatria* si legge che "la vita schizofrenica non è estranea all'essenza della natura umana, si direbbe piuttosto che si tratta di un emergere alla luce di qualcosa di recondito". E ancora "Si ha l'impressione che il sistema dell'Io sia distaccato, dissociato in nuclei diversi, sfumati, fluttuanti in modo autonomo". *Lessico di psichiatria*, Piccin, Padova, 1980, p. 547 e 551.

[46] Philip K. Dick, *I Hope I Shall Arrive Soon*, NY: Doubleday, Garden City, 1986, p. 3. Corsivo mio.

prigionieri ha generato la creazione di un linguaggio che elabora e utilizza strutture e segni propri regolamentati in modo così idiosincratico da negare aprioristicamente ogni potenzialità comunicativa.

Data per certa l'inconoscibilità intrinseca del mondo esterno, e per certi aspetti anche della nostra presunta posizione ontologica, la salvezza permane nella ricerca di un rapporto empatico con l'altro, indipendentemente dalla sua esistenza oggettiva. Un tale percorso, come espresso dalle parole dello scrittore, appare tutt'altro che agevole dal momento che le insanabili differenze che creano abissi tra le singole prospettive soggettive rendono la comunicazione di tali esperienze quasi impossibile. Una possibile via d'uscita, tuttavia, verrà individuata nell'ultimo decennio della vita dello scrittore, quando individuerà nella *caritas* l'unico possibile ponte di giunzione tra universi che rischiano di permanere isole autoreferianziali incapaci di condividere e di comunicare[47].

La sfida narrativa lanciata da Dick in un romanzo come *Eye in the Sky* è stata precisamente non quella di sostituire il proprio *ìdios kòsmos* con quello di qualcun altro, ma di visitare la soggettività dell'Altro senza abbandonare la propria. Il romanzo, incentrato sull'interrogativo *What is real?*, espone l'impossibilità assoluta di determinare la verità del mondo esperienziale e differenziarla dal suo carattere mistificatorio, il tutto non già tramite una trattazione speculativa-filosofica, quanto attraverso una storia fantastica dall'impianto semplice e ripetitivo. Questo travestimento fantascientifico garantisce, infatti, una giusta distanza da tematiche ben più complesse riguardanti le fobie, ossessioni e nevrosi di un'America eisenhoweriana sospesa in uno spazio limbico tra tradizione e innovazione, provincialismo e globalizzazione, puritanesimo e liberalismo, integralismo e tolleranza; in breve, tra vecchio e nuovo.

I mondi rappresentati manifestano concretamente le allucinazioni psicotiche generate dal perverso e patologico potere mentale di singoli individui i quali divengono veri e proprio demiurghi di universi chiusi, determinati da leggi apparentemente sovrannaturali. L'inconscio dei quattro personaggi – Arthur Silvester, Edith Pritchet, Joan Reiss e Charley McFeyffe – genera quattro universi immaginari, evidenti trasposizioni delle loro personalità disturbate, in cui tutti gli altri personaggi si ritrovano inspiegabilmente intrappolati, fungendo il ruolo di cavie da laboratorio. Il mondo si

[47] Il tema della *caritas* verrà approfondito nel prossimo capitolo in relazione al rapporto tra androidi e schizofrenia.

presenta al loro risveglio come una realtà inquietantemente *out of joint* che si configura come una distopia che narra per via mediata le paure e i disagi della sua contemporanea società americana. L'incubo non si esaurisce nella presa di coscienza di essere vittima di un sistema di riferimenti patologico e polimorfo: esso infatti si potenzia progressivamente laddove i personaggi sperimentano universi immaginari che si succedono si teme senza sosta come una serie di scatole cinesi dalla quale risulta impossibile fuggire.

Il primo mondo, quello generato dal fanatismo religioso di Arthur Silvester, è dominato da un Dio capriccioso e puerile, chiamato Tetragrammaton, il quale dispensa miracoli e punizioni in una grottesca parodia del Dio dell'Antico Testamento. Adottando un tono decisamente umoristico, lo scrittore inserisce rimandi non troppo velati al Dio della Bibbia (come le piaghe d'Egitto, l'impronunciabilità del suo nome, sostituito da un termine greco, e il suo carattere esigente e giudicante che lo rende un inquietante occhio che governa un universo geocentrico[48]) al chiaro fine di minare le fondamenta di un qualsiasi atteggiamento di fanatismo e integralismo religioso che genera in quanto tale uno dei mali più radicati e preoccupanti: l'intolleranza.

Attraverso la rappresentazione di un personaggio che, tutt'altro che casualmente, unisce il fanatismo religioso ad un convinto razzismo (espressosi nei confronti di un personaggio di colore, Bill Laws), Dick sembra volere mettere in guarda dalla diffusione del fenomeno dell'integralismo religioso nell'America degli anni Cinquanta in quanto effettiva minaccia potenzialmente non circoscrivibile. La società tratteggiata si rivela tanto più detestabile e ipocrita quanto più devota ad un senso etico convenzionale. L'adesione religiosa è incontestabile e assoluta e, avendo trasformato la scienza in mero strumento di comunicazione con la divinità e ripristinato il sistema tolemaico dell'universo dotato di gironi infernali danteschi, ha cancellato secoli di storia e progresso. Il peccato viene confinato nei recessi più reconditi della società, la bellezza

[48] Il titolo del romanzo proviene da una scena determinante del testo in cui Jack e McFeyffe, aggrappati ad un ombrello, vengono miracolosamente e comicamente trasportati nel cielo per incontrare Dio, definito come "the biggest lake he had never seen. (…) In the centre was a denser more opaque substance. A king of lake within a lake. (…) It wasn't a lake. It was an *eye*". Philip K. Dick, *Eye in the Sky*, Arrow, London, 1971, pp. 95-96. Questo inusuale incontro con Dio accresce l'ambivalenza nei confronti di una possibile risposta metafisica la quale, in ultima analisi, si riduce non a una effettiva soluzione, ma a una facile tentazione irrisoria.

mortificata, il talento asservito e il libero arbitrio dissolto in un'atmosfera di totale stordimento e assoggettamento ad una fede incondizionata.

Il secondo mondo, generato dalla sessuofoba e bigotta Edith Pritchet, è un universo dominato da un perbenismo borghese frutto di desideri repressi e profonda indifferenza nei confronti della diversità come categoria sociale. L'intolleranza, in questo caso, non è più di tipo religioso, ma nasce dalla totale mancanza del sentimento empatico, un *deficit* di cui, in questo caso, il personaggio non ha coscienza. Il mondo viene epurato da tutto ciò che viene identificato come male e immorale: si elimina ciò che offende il senso estetico, che crea fastidio – anche solo di tipo olfattivo – o che sia connesso alla sessualità. I corpi asessuati rappresentano un evidente rovesciamento della teoria freudiana della *libido*, in quanto, in questo universo, il sesso viene ritenuto il surrogato e sublimazione della pulsione verso l'arte e non viceversa:

> Freud showed that in the healthy, uninhibited human, there is no sexual drive and no curiosity or interest in sexuality. Contrary to traditional thoughts, sex is a wholly artificial preoccupation. When a man or a woman is given a chance for decent, normal, artistic activity – painting, writing, music – the so-called sexual drive withers away. Sexual activity is the covert, hidden form under which the artistic talent operates when mechanistic society subjects the individual to unnatural inhibition[49].

Questo mondo falsamente idilliaco dominato da un'estetica filistea del bello e del buono – e anche del sano, visto che l'ossessione per la sanità mentale aumenta patologicamente il ricorso a cure terapeutiche – si rivela nauseabondo nella sua falsità e stupidità. La sua distruzione viene compiuta dal personaggio-demiurgo stesso il quale, in una *escalation* alla eliminazione di tutti quegli elementi e categorie che comprometterebbero le perfezione del mondo ideale, finisce con l'eliminare la stessa aria che respirano.

Il terzo demiurgo, Joan Reiss, con la sua rigidità, austerità e diffidenza, genera un universo dalle chiare tinte paranoiche immerso in un'atmosfera che si avvicina progressivamente a quella di una sorta di *horror* metafisico. La cupezza di un mondo

[49] Philip K. Dick, *Eye in the Sky*, Arrow, London, 1971, pp.134 -135.

patologico si rispecchia in un registro narrativo altrettanto oscuro il quale tratteggia uno pseudo universo frutto degli incubi più ancestrali ruotanti attorno ad una complessa simbologia freudiana e junghiana con riferimenti kafkiani. Con il suo atteggiamento di sprezzante superiorità, disgusto e terrore della mascolinità e la sua deducibile frigidità (fisica quanto emotiva) – tutti elementi che rimandano chiaramente al problematico rapporto dello scrittore con le donne, *in primis* la madre – il personaggio percepisce paranoicamente qualsiasi elemento di alterità come minaccioso e pericoloso al punto da trasformare la propria abitazione in una mostruosità dotata di vita e intenzioni umane che mira a divorare tutti i suoi abitanti. Il personaggio, dunque, sembrerebbe incarnare il prototipo della donna castratrice, in netta opposizione con le altre figure femminili presenti nel testo, tra cui Marsha Hamilton e la prorompente Silky, immagini antitetiche e complementari le quali, sfortunatamente, non avranno nel corso del romanzo l'opportunità di generare mondi.

L'ultimo mondo si tinge di sfumature politiche. Lo pseudo universo, che inizialmente si crede erroneamente proiettato da Marsha, è invece quello di Charley McFeyffe, il personaggio per alcuni aspetti più concreto e realistico del gruppo. Lo scontro tra capitalisti e proletari, dal sapore grottesco, si vuole pretesto per la trattazione satirica dei luoghi comuni dello scontro politico. Il mondo generatosi, dominato dal fanatismo delle coscienza, dalla volontà di sopraffazione e dall'intolleranza, si rivela triste terreno della morte della ragione, ma ancor più grave, dell'empatia. McFeyffe, emblema del tipico *sleeper* cripto-comunista insospettabile in quanto camuffatosi dietro le sembianza di un devoto difensore della democrazia e libertà, ricorda la scissione interiore di Bob Actor e denuncia la soggiacente vena schizofrenica del potere incarnata in chi lo esercita. Influenzato dalla sua giovinezza trascorsa nell'ambiente radicale filo-comunista di Berkely, lo scrittore sembra qui voler applicare l'elemento della satira nei confronti di un qualsiasi fanatismo ideologico il quale tende a degenerare indipendentemente dalla sua origine ideologica. Dick, definibile in questa fase come marxista-teorico, si è sempre caratterizzato per un'estrema mutevolezza di posizioni, evidente proprio in campo politico, grazie alla quale sembra aver sventato il pericolo di vedere le proprie multi sfaccettate posizioni ridotte ad una banale etichetta.

Come accade spesso in Dick, la conclusione del romanzo lascia aperte più strade di quante ne chiuda: realtà e costruzione immaginaria, infatti, si fondono in una sospetta

happy ending la quale, più che rappresentare il ritorno tanto bramato alla realtà condivisa, apparirebbe come l'inizio di un quinto pseudo universo: quello di Jack Hamilton in cui la totale mancanza di intolleranza e pregiudizi rende possibile la collaborazione lavorativa tra un bianco e un nero[50]. L'odissea psichica priva di qualsiasi legame con una dimensione oggettiva del reale sembra non abbia avuto fine e l'inganno dei personaggi rappresenta la trappola tesa ad un'umanità le cui uniche esperienze autentiche non possono che essere le loro stesse illusioni. Il messaggio finale è la presa di coscienza di una realtà fragile, pronta a dissolversi e rivelare la propria natura illusoria, il proprio essere *costruita* a partire dei molteplici livelli di percezione che, benché sembrino indicare un progressivo avvicinamento alla verità, mostrano *in extremis* la propria inconsistenza e ambiguità. Il reale, dunque, emerge come autentico luogo dell'alienazione e della *deception*, angosciante fino all'estremo nel suo rivelarsi illusoriamente come possibile universo conoscibile e teorizzabile solo fino alla successiva sconcertante rivoluzione della conoscenza che, stravolgendo gli assetti conoscitivi precedenti, falsifica la prima interpretazione e tenta di spiegare l'avvenimento falsificante[51].

Di fronte ad un'oggettività minuziosamente predisposta e calcolata dal libero arbitrio dei detentori del potere, si assiste al potenziamento di singole menti allucinate che impongono la propria soggettività rifugiandosi nelle idiosincrasie personali. L'elemento emblematico risiede nel fatto che un tale processo di infrazione di quel *koinòs kòsmos* definito da Theodor W. Adorno come il "cliché accettato senza discutere, la facciata

---

[50] Maurizio Nati, "Paura del diverso: fobie d'oltre oceano in *Occhio nel cielo*" in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006, pp. 131-141. Nella parte finale, infatti, Jack e Bill Laws, decidono di fondare una piccola azienda, dedicandosi, ancora una volta nella narrativa dickiana, a lavori manuali. Scelgono, dunque, una modalità di organizzazione pre-capitalista, una soluzione pratica grazie alla quale il problema della decifrazione del reale viene risolto pragmaticamente. Si rimanda a Peter Fitting, "Reality as Ideological Construct: a Reading of Five Novels by Philip K. Dick", in *Science-Fiction Studies*, Volume 10, 1983, p. 223.

[51] Domenico Gallo, "Il sogno di Galileo e l'incubo di Philip K. Dick" ", in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p.78.

composta di dati classificati"[52] non sembri portare ad alcune evoluzione, quanto piuttosto ad un aggravamento della propria patologia, rendendo ancora una volta la malattia mentale origine e prodotto di una sensibilità in grado di svelare un mondo dei simulacri imbastito da una società che teme la perdita della propria (onni)potenza edificata sul costrutto sociale mistificatorio ritenuto *oggettivo*.

3. ELEMENTI PER UNA TRAGEDIA POSTMODERNA: *TIME OUT OF JOINT*

In *Time Out of Joint*[53] appare chiaro come il fatto di esperire il sociale come mondo iperrealmente falso, come spazio mistificatorio e artificioso – sintomo primario della mente schizofrenica –, non sia indice di perdita di contatto con una presunta Verità, ma un'*ipotesi di realtà* che si configura come valida alternativa allo stato formale di quella realtà consensuale, considerata collettivamente oggettiva, che emerge, alla fine del romanzo, come un colossale inganno perpetrato per fini utilitaristici. Il *koinòs kòsmos* si rivela ancora una volta mero prodotto di un accordo convenzionale, ricercato al fine di generare un terreno stabile idoneo al dispiegarsi delle complesse e rischiose relazioni umane.

Lo sgretolamento della realtà condivisa inizia con l'episodio dell'interruttore: il personaggio, Reagle Gumm, inserito in uno scenario totalmente realistico, si rende conto che la cordicella che tanto affannosamente ha cercato di afferrare – come fosse un riflesso condizionato – sembra non sia mai esistita[54]. Tale momento epifanico

---

[52] Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Einaudi, Torino, 1974. Citato da Gabriele frasca, "Non vale far paura", in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p. 82.

[53] Come noto, tale titolo deriva da una battuta di Amleto che, nel primo atto della tragedia shakespeariana, afferma per l'appunto queste parole in relazione al fatto che lui sente il carico di responsabilità di dovere sistemare le complessità di un mondo "fuor di sesto" la cui indagine passa anche attraverso l'ambito dell'immaginario. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, p. 47. In realtà sembra che Dick avesse proposto un altro titolo, *Biography in Time*, che sembra riferirsi alle angoscianti condizioni dell'uomo americano medio in un periodo storico delicato e angosciante. Carlo Pagetti, introd. a Philip K. Dick, *Tempo fuor di sesto*, Fanucci, Roma, 2007, p. 8.

[54] L'idea per la realizzazione del romanzo balenò nella testa di Dick proprio dopo aver esperito un *déjà vu* di questo tipo: nella sua abitazione a Francisco Street, mentre si trovava nella vasca da bagno, aveva allungato la mano per raggiungere una cordicella che non si era mai

rappresenta il primo di una lunga serie di indizi che comproveranno la natura mistificatrice di una realtà in progressiva disintegrazione. L'armoniosa cittadina americana stile anni Cinquanta altro non è che una costruzione fittizia ordita dal governo americano al fine di trarre benefici dalla sua eccezionale capacità di previsione e calcolo esatto della traiettoria dei missili[55] inviati dalla Luna[56]. Nel bel mezzo di uno scontro epocale con i "lunatici"[57], il lavoro di Reagle risultava assolutamente insostituibile generando una tensione per le responsabilità che sentiva legittimamente di avere nei confronti dell'intera popolazione mondiale che divenne presto intollerabile. La sua mente si chiuse in un processo regressivo verso il sereno mondo infantile, quello appunto degli anni Cinquanta, per lui ricostruito dagli scienziati militari terrestri al fine di assecondare un imprescindibile desiderio inconscio di fuga e protezione dalla realtà:

> [Reagle] gave us the idea for all this. He got himself into a dilemma, and the only way he could solve it was to go into a withdrawal psychosis (…) a fantasy of tranquillity. (…) Back to the period before the war. To his childhood. To the late 'fifties when he was an infant[58].

Old Town rappresenta una città giocattolo, al pari della realtà ricostruita nei parchi gioco di Disneyland, un non-luogo di simulazione e rapporti fittizi e apparenti dove si fondono il sogno conservatore dell'America rurale e il mito della frontiera. Luogo utopico sconfinante in una terrificante distopia, appare dunque fittizia e autentica nello

---

trovata in quel punto. Lo scrittore interpretò questo evento come segno della presenza di una coscienza subliminale di mondi alternativi. Lawrence Sutin, *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Andrea Marti, Fanucci, Roma, 2001, p. 133.

[55] L'opera di Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (1973), si baserà proprio sul romanzo dickiano. Ogni qualvolta che il personaggio Tyrone Slothrop (grottesca ricostruzione della abilità predittive di Reagle) consuma un rapporto sessuale, un missile V-2 si abbatte sulla terra nei paraggi del luogo in cui ha avuto luogo l'amplesso.

[56] Prima del processo mentale regressivo, sembra che Reagle stesse per scendere a patti con i "lunatici" e porre fine al conflitto. Se si fosse rifiutato di lavorare ancora per il Governo e di stilare le previsioni esatte degli attacchi, la Terra sarebbe stata costretta ad accettare l'offerta di pace in quanto i danni causati dai missili sarebbero stati troppo ingenti.

[57] Riguardo questa misteriosa guerra, evidente risulta, ancora una volta, la sfiducia di Dick nei confronti dell'apparato statale e il disgusto per i perversi giochi di potere che coinvolgono puntualmente il Presidente degli Stati Uniti d'America.

[58] Philip K. Dick, *Time Out of Joint*, Carroll and Graf, New York, 1987, p. 240.

stesso tempo, un torbido paesaggio di città di provincia in cui non è la realtà che si è trasformata in fantascienza, ma è la fantascienza che è divenuta realtà. Questo migliore e al tempo stesso peggiore mondo possibile è stata progettato al fine di soddisfare le necessità psichiche schizofreniche del protagonista, dietro la maschera paranoica del quale non è difficile individuare le manie di persecuzione, il senso di inferiorità e fallimento e l'isolamento dello scrittore in persona, e di fornire una possibile via di fuga laddove la paranoia si configura come risposta alla crescente insicurezza esistenziale conseguente alla crisi d'identità.

Una cospirazione, questa, che benché studiata sin nei minimi dettagli (tant'è che tutti gli altri personaggi si erano sottoposti volontariamente ad un processo di condizionamento mentale atto a cancellare dalla loro mente ogni ricordo e consapevolezza della loro reale identità) inizierà presto a cedere sotto la forza delle allucinazioni del protagonista. Oggetti, eventi e situazioni iniziano ad apparire agli occhi di Reagle *out of joint*, privi del significato che dovrebbero originariamente possedere. A partire dal *lapsus* della ricerca della cordicella, si assiste ad un graduale processo di riemersione del rimosso volto al recupero dell'autenticità del proprio passato e conseguentemente della consapevolezza di sé. Privati dell'imprescindibile funzione svolta dalla memoria, l'incapacità di autonarrarsi emerge drammaticamente intaccando la nostra capacità di organizzare e vivere il tempo storico.

Il romanzo dickiano si cala perfettamente in un tempo, quello postmoderno appunto, che ha dimenticato a pensare storicamente e in cui la dimensione del presente si è espansa al punto tale da inglobare passato e futuro. Una "crisi della storicità" questa che, coinvolgendo la dimensione temporale e i rapporti sintagmatici, impatta sul senso della malattia mentale – la schizofrenia, nello specifico – definita da Lacan proprio come un collasso della catena dei significanti, vale a dire della concatenazione della serie sintagmatica dei significanti che dota una frase di senso:

> Quando questa relazione collassa, quando il legame della catena significante si spezza, allora si ha *la schizofrenia come collasso della catena significante*, che si riduce in frantumi di significanti distinti e irrelati. (…) Se siamo incapaci di unificare il passato, il presente e il futuro della frase, allora siamo similmente

> incapaci di unificare il passato, il presente e il futuro della nostra esperienza biografica e della nostra vita psichica[59].

L'incapacità di Reagle di rintracciare le origini della propria esistenza è la medesima dell'uomo contemporaneo, una sorta di Enrico IV pirandelliano immerso in un enorme costrutto semireale dove la percezione della realtà scaturisce da un complesso intreccio di dati oggettivi e interpretazioni soggettive, il tutto dominato da un potente e pervasivo apparato mediatico. La mitologia del ricordo, fondante la soggettività della memoria, si è schiantata contro le logiche di un'epoca postmoderna in cui il presente, trasformato in simulacro, viene distanziato dal tempo reale e ridotto, in una epocale incapacità di unificare il passato, il presente e il futuro, a *passato di un ipotetico futuro*[60].

Anche nel romanzo dickiano, il fatidico interrogativo *che cos'è la realtà?* ingloba la problematica (anche questa di natura shakespeariana) del rapporto tra l'arbitrarietà del linguaggio e l'essenza del reale:

> The soft-drink stand fell into bits. Molecules. He saw the molecules, colorless, without qualities, that made it up. Than he saw through, into the space beyond it, he saw the hill beyond, the trees and sky. He saw the soft-drink stand go out of existence (…).
> In its place was a slip of paper. He reached out his hand and took hold of the slip of paper. On it was printing, block letters.
> SOFT-DRINK STAND[61].

Il personaggio dickiano si interroga su una questione filosofica fondamentale[62] che vede il simbolo opporsi o fondersi con l'oggetto designato, arrivando alla conclusione

---

[59] Fredric Jameson, *Il Postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, 1989, pp. 54-55. Corsivo mio.

[60] Francesca Guidotti, postfazione a Philip K. Dick, *Tempo fuor di sesto*, Fanucci, Roma, 2007, pp. 225-228.

[61] Philip K. Dick, *Time Out of Joint*, Belmont, New York, 1965, p. 37.

[62] Si tengano in considerazione le riflessioni di Claude Lévi-Strauss sul "significante eccedente" o "significante fluttuante", secondo le quali i significanti sono in numero maggiore rispetto ai significati: "le due categorie del significante e del significato si sono costituite simultaneamente e solidamente, come due blocchi complementari, ma la conoscenza, e cioè il processo intellettuale che permette di identificare, gli uni rispetto agli altri, taluni aspetti del

(confermata in *The Transmigration of Timothy Archer*, ma rimessa in discussione in *Flow My Tears, The Policeman Said* nella cui parte finale il protagonista rivela una totale incapacità di relazionarsi verbalmente con l'Altro) che le parole sono più concrete della sostanza illusoria che mirano a designare:

> Words, he thought.
> Central problem in philosophy. Relation of word to object (…) what is a word? Arbitrary sign. But we live in a word. Or reality, among words, not things. No such thing as a thing anyhow; a gestalt in the mind. Thingness (…) sense of substance. An illusion. *Word is more real than the object it represents*[63].

Oltre agli espliciti riferimenti a *Robinson Crusoe*, per la figura del naufrago, a *Peter Pan* e a tutta la *children's literature*, per la tematica della nostalgia del mondo infantile e a *Il castello* kafkiano, per la comune impossibilità di varcare la soglia, determinante risulta per il protagonista il luogo delle rovine che sfregia, come fosse una cicatrice inguaribile, la parte centrale della cittadina. Questo luogo-immagine riconducibile alla *The Waste Land* cara a T. S. Eliot, nel suo celare misteriosamente il segreto del carattere fittizio di una realtà mistificatrice, rappresenterà la chiave per lo scioglimento dell'enigma. Tutti i messaggi enigmatici cha tale ventre in perpetua ebollizione lancia, come fosse un utero materno da cui prende vita lo stesso genere fantascientifico, richiamano con forza il carattere tardo-modernista dell'intera produzione letteraria dickiana la quale, facendo dell'ibridazione delle forme di cultura così dette alte e base un vero e proprio caposaldo, si caratterizza – e questo romanzo ne è un esempio sublime – per essere una scrittura *mutante*, la cui forte discontinuità generica (parte, infatti, dal romanzo realistico per poi tramutarsi in una *mystery novel* o *spy story*) ambisce alla spiazzamento totale del lettore.

---

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 (…) ma avesse impiegato dei millenni per apprendere quali simboli determinati dello schema rappresentavano i diversi aspetti di quel dominio". C. Lévi-Strauss, *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*, 1950, in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris; trad. it. di F. Zannino, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1965, pp. L-LI.

[63] Philip K. Dick, *Time Out of Joint*, Dell, New York, 1979, p. 60. Corsivo mio.

Come spesso accade in Dick, la figura dello psicotico che tenta di conferire alle proprie inspiegabili visioni un significato differente al fine di renderle prove determinanti dell'esistenza di una realtà alternativa si rivelerà imprescindibile per portare a termine un processo di svelamento della realtà. L'allucinazione[64] funziona da strumento di demistificazione di una simulazione di realtà di cui, in questo caso, Reagle (chiara personificazione di un'America paranoica scissa dai ricordi traumatici della guerra, la nostalgia per una tranquilla vita provinciale e il fascino per le nuove conquiste tecnologiche[65]) è sia vittima, in quanto intrappolato in una realtà imposta dall'esterno, sia artefice, in quanto inconsapevole demiurgo di uno pseudo universo diretta proiezione della sua mente[66]. Divenuto preda di distorsioni del reale sempre più sostanziali e destabilizzanti, il protagonista, similmente al presidente Schreber, si trova nella condizione di dover ad ogni costo costruire una nuova *ipotesi di realtà* e di allontanare il sospetto crescente di aver varcato la soglia della follia. La sua disperata fuga finale emerge come tentativo ultimo di distaccarsi da una realtà causa della sua progressiva disgregazione psichica e di fornire una spiegazione logica alla sua presunta psicopatologia allucinatoria:

---

[64] Centrale e scioccante è la seguente allucinazione, perfettamente rappresentativa del suo esperire lo sgretolamento della realtà così detta oggettiva: "The sides of the bus became transparent. He saw out into street, the sidewalks and the stores. Thin support struts, the skeleton of the bus. Metal girders, an empty hollow box. No other seats. Only a strip, a length of planking, on which upright featureless shake like scarecrows had been propped. They were not alive (…). He was the only person on the bus, outside of the driver". Philip K. Dick, *Time Out of Joint*, Carroll and Graf, New York, 1987, p. 110.

[65] Il contesto storico in cui vede la luce questo romanzo era pervaso dal paranoico orrore del complotto. I comuni civili, in concomitanza alle notizie riguardo presunti contatti con entità aliene (questi sono infatti gli anni delle spedizioni spaziali, con lo *Sputnik* o la *Luna III* dell'Unione Sovietica nel 1959 e le successive risposte americane), maturano la convinzione di essere tenuti volontariamente all'oscuro dalle autorità pubbliche false e incapaci. Carlo Pagetti, introd. a Philip K. Dick, *Tempo fuor di sesto*, Fanucci, Roma, 2007, p. 9.

[66] Questo è uno dei motivi per cui Reagle è stato più volte accostato al personaggio di Don Quixote, per il loro essere entrambi diretti responsabili, oltre che vittime, del processo di perdita della ragione che li ha colpiti. Si rimanda a Kenneth Krabbenhoft, "Uses of Madness in Cervantes and Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 27, 200, pp. 217-233.

> I'm retarded-psychotic (…) Insane. Infantile and *lunatic*. What am I doing sitting here? Daydreams, at best. Fantasies about rocket ships shooting by overhead, armies and conspirancies. *Paranoia*.
> A paranoic psychosis. Imaging I'm the center of a vast effort of millions of men and women, involving billions of dollars and infinite work (…) a universe revolving around me. (…) Reagle Gumm the object of the whole cosmic process, from the inception to final entropy[67].

L'ombra di Shakespeare si muove fugace tra le righe di questo romanzo conferendogli un'inquietudine e un senso di tragedia imminente. Le drammatiche vicende di Amleto sono state trasposte, con gusto specificatamente postmoderno, in quelle di un mediocre e paranoico americano medio fallito e inetto, abile, sembra, soltanto in un infantile gioco a premi la cui importanza nessuno è in grado di riconoscere[68]. Reagle Gumm – il cui nome è già rivelatore del suo ruolo di *fool* shakespeariano[69] – cessa di subire il ruolo di *puppet* di un dramma messo in scena soltanto per lui, ma nel fare ciò perde tutto quello che possedeva in termini di affetti familiari. Al pari di Amleto, il quale pur di giungere alla comprensione dell'inganno e smascherare la cruda verità causerà la morte sua e di tutte le persone cha amava, anche Reagle, rinunciando all'unica famiglia che poteva considerare tale, sembra condannarsi ad un'esistenza di solitudine in nome di una Verità senza veli che non sempre può essere accolta e elaborata dal limitato sistema mentale umano.

Il Dick della prima fase, ancora illusoriamente speranzoso di poter giungere alla Verità Ultima e al recupero della propria identità e origine esistenziale, avrebbe interpretato questo finale come una conferma della possibilità di andare oltre la realtà apparente, convenzionale e illusoria e di giungere, grazie ad una sensibilità psichica eccezionale additata come "patologica", al cuore autentico dell'essere; tuttavia, è lecito

---

[67] Philip K. Dick, *Time Out of Joint*, Carroll and Graf, New York, 1987, p. 119. Corsivo mio. Interessante notare l'ambivalenza del termine *lunatic*, indicante sia una patologia mentale quanto il suo aver preso politicamente le parti dei lunatici.

[68] Sul rapporto tra i personaggi dickiani e quelli shakespeariani si rimanda a Carlo Pagetti, introd. a Philip K. Dick, *Tempo fuor di sesto*, Fanucci, Roma, 2007, p. 14. Tra i tanti parallelismi, Junie Black viene associata ad un' Ofelia piccolo-borghese, mentre Bill Black viene identificato con il *villain* shakespeariano, Claudio.

[69] Il nome potrebbe rimandare ai termini *rag*, straccio o burla, e *gum*, gomma da masticare.

domandarsi se il Dick della seconda fase, disilluso e ambiguo, non avrebbe forse letto questa fallace pseudo *happy ending* come il punto di non ritorno di una mente ormai persa nel suo percorso verso la follia, smarrita alla ricerca di un senso inafferrabile e ignara del suo essersi rinchiusa schizofrenicamente nel proprio *ìdios kòsmos*.

Ancora una volta il confine tra narrativa e biografia, tra personaggi fittizi e scrittore, si fa più labile: nel tentativo di Reagle di assurgere il ruolo di eroe per il suo aver ricomposto i frammenti di un reale ingannevole e recuperato un terreno autentico dotato di senso evidente è fin troppo facile intravedere il sogno dello scrittore, scisso tra la speranza di combattere il caos entropico e consapevolezza che un tale percorso della ricerca di senso è sì indispensabile, ma non per questo necessariamente immune dalla sconfitta più amara. Così come Lacan sosteneva che la dimensione ultima della credenza (*glauben*) coincide con lo svanire del senso, anche per Dick, nel suo complesso lavorio di lettura e decifrazione del reale (che Freedman ha definito "l'ermeneutica della paranoia") porta alla dissoluzione del senso, un percorso vertiginoso che lo stesso scrittore definì "regresso all'infinito" e su cui si basò nell'ultima parte della sua instancabile ricerca nel disperato tentativo di emanciparsi dai limiti della paranoia identificando quel regresso con Dio[70].

Si può facilmente evincere quanto il rapporto di Dick con la ricerca della verità sia stato tormentato[71]. Nei suoi romanzi degli anni Cinquanta, infatti, lo scrittore sembrava ancora nutrire quella fioca speranza di raggiungere la realtà autentica dopo aver squarciato il velo di Maya; una speranza il cui ultimo barlume si spense negli anni Sessanta in cui la credenza in una realtà "assoluta" iniziò a sembrargli sempre più inverosimile. Mentre, infatti, in questa prima fase, lo scrittore conserva la speranza di approdare ad un nucleo segreto della realtà, nella seconda fase il simulacro emerge come copia perfetta di un originale inesistente rendendo sia la realtà che la finzione *sogni di un pazzo*. L'idea di una impossibilità strutturale di demarcazione tra realtà e

[70] Questo argomento è stato trattato nel presente lavoro nel terzo capitolo.

[71] Interessante notare che alla tematica della realtà opposta all'illusione in Dick si affianca la costante presenza del gioco. Da *Time Out of Joint*, a *The Days of Perky Pat* e *The Game-Players of Titan*, ci si avvicina ad una lettura del gioco come modello o forse come origine della cultura. Per una trattazione più puntuale si rimanda al paragrafo "Gioco" in Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, pp. 152-157.

irrealtà – essendo insostenibile l'ipotesi dell'esistenza di una verità autonoma rispetto alle nostre percezioni – giustifica il ricorso all'ideazione di infinite realtà possibili, la cui traduzione figurativa è facilmente rinvenibile nell'oracolo I Ching, vera macchina per la creazione di universi.

La sua narrativa, come appare evidente nel romanzo *Time Out of Joint*, era stata per lungo tempo incentrata sul meccanismo amnesia/anamnesi, il quale deve molto al contributo junghiano in quanto associato al concetto di inconscio collettivo e alla teoria sugli archetipi:

> 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*[72].

A partire dall'orfismo, si sviluppa una pratica misterica volta a far riaffiorare il ricordo delle proprie origini che, come quanto indicato da Platone, consiste nel recupero delle idee preesistenti, già contemplate in una vita anteriore. L'anamnesi, dunque, rimanda ad una sollecitazione a partire dalla percezione di oggetti sensibili che disattiverebbe il modulo dell'oblio, annullerebbe la dimenticanza e permetterebbe il rinvenimento delle reminiscenza remote e sepolte nella psiche umana[73]. Tale procedimento si basa su due presupposti: il primo è che, tra le molteplici realtà fasulle e

---

[72] D. Von Uslar, *Archetipo*, in N. Pethes e J. Ruchatz, *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexicon*, Rowohlt Rashenbuch Verlag, Reinbek, 2001; trad. it. A. Borsari, *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, p. 34. Corsivo mio. L'archetipo in Dick – associato alla nozione di inconscio collettivo più volte ripresa in *VALIS* in quanto memoria filogenetica – si configura come una potenziale irruzione nel fragile ego individuale di una forza dualistica guaritrice e distruttrice, "destroyer and preserver". Si pensi a quanto distruttivo era per lo scrittore l'archetipo femminile, soprattutto quello della Grande Madre.

[73] Negli anni Sessanta, la diffusione di una contestazione giovanile fondata sulla ricerca di *altered states of consciousness* rimanda alla medesima ricerca di una realtà autentica, derubricata dall'artificialità stratificatasi con il tempo e dai legami imposti dagli schemi percettivi.

mistificatrici, ne esista una autentica raggiungibile con il processo dell'anamnesi e il secondo è che ci sia un soggetto in grado di innescare tale percorso di riacquisizione della memoria perduta e stabilire, alla fine, quale sia la realtà autentica e quale quella simulata. In altri termini, questo approccio implica una ontologia "oggettivistica" che postuli l'esistenza di una realtà autentica celata e un'epistemologia altrettanto stabile che presupponga la presenza nell'uomo di quegli strumenti atti allo svelamento della Verità.

A partire da *The Man in the High Castle*, proseguendo con *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* e *Ubik*, queste premesse iniziarono a vacillare e il dispositivo amnesia/anamnesi a essere lentamente abbandonato. La realtà si configurava agli occhi dello scrittore sempre più mutevole e inafferrabile, soggetta a trasformazioni talmente radicali da rendere il soggetto totalmente incapace di indagarne la presunta vena di autenticità[74]. La forte indecidibilità del reale, caratteristica dei romanzi degli anni Sessanta, non prevede più la possibilità di stabilire una linea di demarcazione tra verità e illusione e si risolverà con l'affermazione del carattere mistificatorio della realtà e l'affermazione di una dimensione superiore, l'unica autentica, nell'operazione di stampo gnostico della fase narrativa finale dello scrittore.

Giunto alla conclusione che l'unico punto fermo della sua devota ricerca era la conferma della molteplicità di realtà parzialmente concretizzatesi, posizionate tangenzialmente a quella realtà definita oggettiva per *consensus gentium*, e sovrapposte come tante pellicole trasparenti, la sua indagine si è specificatamente rivolta alla geografia adimensionale dell'*inner space*, le cui profondità ignote e l'incessante flusso e riflusso della personalità individuale sono state sondate e scandagliate in tutti i loro aspetti indicando la via da percorrere alla *New Wave*, iniziata proprio da James Graham Ballard con il suo *Manifesto* del 1962. L'enfasi posta sugli inquietanti misteri celati nella psiche collettiva umana – la cui incarnazione è individuabile nella sfruttata figura dell'alieno, in quanto materializzazione e proiezione nel vuoto degli archetipi dell'inconscio collettivo[75] – ha portato lo scrittore a rivolgersi all'incomprensibilità del

---

[74] Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, p. 89.

[75] Si veda C.G. Jung, *Ein moderner Mythus. Von Dingen, die am Himmel gesehen werden*, 1958; trad. it.di S. Daniele, *Un mito moderno: le cose che si vedono in cielo*, in *Dopo la catastrofe*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, pp. 174-178.

territorio reale quotidiano che irrompe epifanicamente in una spazio esteriore che, come per Ballard, affiora come alienazione dello spazio interiore.

Il testo principale che Dick ha voluto esplorare è stato proprio quel labile confine in cui il reale e l'illusorio si incontrando e si fondono in un processo di osmosi e sovrapposizione interminabile. L'individuo, costretto a reagire e rapportarsi psichicamente alle innumerevole questioni ontologiche sollevate dall'antitesi essere/sembrare, si riscopre intrappolato in un *Maze of Death*: in un universo in cui nulla esiste, anche i più razionalisti dovranno ammettere che l'unica scelta possibile, l'unica realtà è la morte[76].

In conclusione, il percorso di interpretazione e di ricerca di senso che Dick ha praticato non ha di certo conferito risposte soddisfacenti o ricompense all'altezza delle aspettative, ma ha offerto degli stimoli senz'altro adeguati alla necessità e urgenza di una epoca in cui la "crisi di senso" è divenuta caratterizzante e imprescindibile: i sentieri da esplorare sono oscuri e molteplici, ma ancor più decisivo, privi della capacità di condurci in un luogo preciso; tuttavia, sembrano portare con sé l'idea che il *senso non sia la meta ma il cammino stesso*, in quanto ricerca, stupore e smarrimento senza fine.

[76] Anche il finale di Ubik, opera in cui il problema della realtà viene posto in termini metafisici, delude ogni aspettativa dei lettori riconoscendo come ultima e vera realtà la fine: "Well, he thought, that's one of the two agencies who're at work; Jory is the one who's destroying us, except for me. Beyond Jory there is nothing: he's *the end*". Corsivo mio. Citato da Peter Fitting, "Ubik: The Deconstruction of Bourgeois SF", in *Science Fiction Studies*, Volume 2, Part 1, March 1975, 2.

CAPITOLO SESTO

Artificio e Libertà

1. L'UMANO OLTRE L'UMANO: DALLO SCHIZOFRENICO ALL'ANDROIDE

Restiamo sempre prigionieri della tecnica e incatenati ad essa, sia che la accettiamo con entusiasmo, sia che la neghiamo con veemenza.

(Martin Heidegger, *La questione della tecnica*)

The measure of a man is not his intelligence. It is not how high he rises in the freak establishment. The measure of a man is this: how swiftly can he react to another's person need? And how much of himself can he give?

(Philip K. Dick, *Our Friends from Frolix*)

All'interno di una società meccanica e artificiale giunta al punto estremo di un processo di globalizzazione capitalistica, la condizione esistenziale dell'essere umano si è involuta estesamente dando vita a uomini-macchina contaminati da una contraddizione insanabile causa del più destabilizzante caos psichico caratteristico della schizofrenia. Come già esposto precedentemente, al quesito sulla vera natura del reale, Dick affianca quello complementare sulla *autenticità dell'essere umano* il quale, spesso privato della necessaria facoltà empatica e affetto da gravi disfunzioni della vita emotiva causanti il robotico appiattimento degli affetti, rivela la medesima inconsapevolezza emotiva di un androide e, non a caso, di uno schizofrenico[1].

In un mondo umano e collettivo dove gli individui sono stati spietatamente scaraventati e costretti a ripiegarsi nel *soggettivismo* e *isolamento radicale*, paradigma della sensibilità modernista quanto della regressione schizofrenica, gli schizoidi

[1] Non è un caso che uno dei primi cervelli artificiali in grado di essere sottoposti ad una versione semplificata del test di Turing sia stato programmato simulando l'attività cerebrale di un paranoico. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 138.

condividono con gli androidi l'incapacità di andare oltre processi di comprensione unicamente astratta che si configurano come riduzioni atomistiche a una serie di costituenti inadatti per la strutturazione di un'emozione autentica. Incapace di provare, afferrare e tradurre verbalmente le emozioni, lo schizoide compie un lavoro di combinazione di elementi riconducibile al funzionamento di un computer esprimendo con parole prive d'anima e di *pathos* eludenti qualsiasi forma di profondità esistenziale dei pensieri da macchina.

Da questo punto di partenza, due sono i fenomeni che Dick riscontra e di cui prevede una progressiva intensificazione: da un lato, si moltiplicheranno esseri umani decisamente più disumani di alcuni simulacri i quali, a loro volta, si tramuteranno in macchine dotate di volontà e propositi e distruggeranno l'"umano" attraverso l'inganno e la simulazione, d'altro canto, gli androidi subiranno un processo di emancipazione e si doteranno di quelle qualità autenticamente e specificatamente umane, scoprendo l'intensità e la tragicità dell'apertura verso una dimensione empatica. In questo modo si attuerà un vero e proprio processo di scambio tra l'umano e l'androide, riducendo l'uomo a mero utensile per il folle raggiungimento di un obiettivo esterno al proprio destino di individuo libero e dotando il mondo delle macchine di un'anima. Quanto più il mondo esterno diventerà animato, tanto più l'essere umano diverrà inanimato, creando un percorso evolutivo a doppia circolazione inversa in cui l'uomo e la macchina potranno forse incontrarsi a metà strada[2].

Ed è proprio questa la tipica situazione narrativa che si ritrova negli scritti dickiani: i personaggi così detti umani si riducono a subire condizionamenti tipici di semplici macchine dotate di riflessi, private di menti e capacità affettive, e abili soltanto nel rispondere all'ambiente esterno tramite automatismi del tutto svuotati di ogni capacità cognitivo-analitica; laddove, come noto, l'elemento di differenzazione tra la mente umana e la mentalità della *reflex machine* andrebbe individuato nella capacità della prima di variare le risposte e sollecitazioni emotive in base agli stimoli e di non rispondere pedissequamente con lo stesso atto reiterato e dunque svuotato di senso[3].

---

[2] Philip K. Dick, "L'androide e l'umano", in Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, pp. 223-224 e 227.

[3] I personaggi di Jason Taverner e di Alys in *Flow My Tears, the Policeman Said* ben rappresentano il prototipo di individuo totalmente artificiale; l'uno per la sua incapacità di

Ad un primo livello, i personaggi coinvolti nella progressiva dissoluzione di un universo prodotto malato del potere di una mente individuale o di una schizofrenica illusione di massa della società stessa o del gruppo di potere che la desidererebbe dominare, sembrerebbero poter ancora contare sulla capacità cognitiva della propria mente grazie alla quale distanziarsi e reagire al processo di depersonalizzazione causato dal destrutturasi di una dimensione pseudo reale potenzialmente portatrice di approcci schizofrenici. L'enfasi posta sulla propria specificità e autenticità umana sembrava poterli salvare da una realtà fragile e deformabile se non fosse per la costante e paradigmatica frapposizione del simulacro, entità onnipresente nell'universo narrativo dickiano e incarnazione del destino di alienazione umana, tra l'individuo e la sua tanto agognata libertà esistenziale, alludendo al rischio di perdita della capacità di riscatto della salvezza attraverso il recupero di una *sana umanità perduta*.

In tali macchine-strumenti, concepiti e dotati di capacità analitiche e logiche, l'uomo riconosce se stesso e assiste inerme non già alla dissoluzione del mondo esterno impropriamente creduto oggettivo, ma alla distruzione totale della propria psiche disintegratasi miseramente di fronte all'ipotesi e al dubbio di essere lui stesso la creatura artificiale tanto temuta e combattuta. Di fronte a questa tragica scoperta – che pervade molti racconti dickiani, oltre che romanzi – nessuna possibilità di riscatto può essere contemplata: il caos insorgente non può essere arenato in quanto non si tratta più di fornire temporanee ipotesi interpretative su un realtà per costituzione sfuggente, ma si tratta di affrontare la verità ultima della triste e miserabile condizione umana, vale a dire quella di essere prigionieri della propria artificialità e impossibilità di operare alcuna vera libera scelta[4].

---

rapportarsi all'Altro se non tramite i canali del cinismo e della strumentalizzazione, l'altra per il suo essere stata assorbita dai mondi psichedelici e realtà virtuali che l'hanno resa un mero giocattolo a carica, rottosi alla fine del romanzo. Differente è il caso di Felix Buckman, l'uomo che, come già esposto, si rende alla propria sofferenza e si abbandona a lacrime decisamente umane.

[4] Questo discorso è evidentemente connesso alla critica del sistema capitalistico dell'epoca postmoderna. Così come l'androide può essere considerato merce di scambio da essere ritirata in qualsiasi momento senza apprensioni di ordine emotivo, allo stesso modo il lavoratore viene definito "risorsa umana" ed in quanto tale trattato come merce, di proprietà altrui. Antonio Caronia e Domenico Gallo, *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006, pp. 175-176. Si rimanda inoltre a Eric S. Rabkin, "Irrational Expectations; or, How Economics and the Post-Industrial World Failed Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 15,

Vivere nell'incubo significa maturare un dubbio ossessivo crescente sulla propria natura, una condizione questa che accomuna gli esseri umani nella loro convinzione di essere autenticamente e incontestabilmente tali e gli androidi-simulacri nella loro certezza sulla propria natura umana. La condizione quale quella del ben noto personaggio Garson Poole[5], risvegliatosi un giorno in un letto di ospedale e scopertosi androide, si eleva a metafora esistenziale umana di individui alimentati dalla potente illusione di essere liberi che, improvvisamente e inaspettatamente, scorgono la verità di un'esistenza interamente preordinata e confinata a rigidi ruoli imposti da una società impietosa.

Il contatto con un androide porta l'individuo ad una dolorosa presa di coscienza della propria natura artificiale e meccanica e spesso un aggravamento delle proprie predisposizioni mentali schizofreniche. Rendersi conto di non essere altro che risposte automatiche a stimoli sintetici, infatti, impatta con forza su una mente fragile e instabile aggravandone sensibilmente il processo di frammentazione interiore tipico degli schizofrenici. Come accade per Jack Bolhen, in *Martian Time-Slip*, la vicinanza con un simulacro (nel caso specifico con un androide-insegnante) – che si erge a metafora di un atteggiamento di cristallizzazione dell'universo tramite teorie rigide e falsificanti – lo rigetta nell'abisso delle allucinazioni schizofreniche generatrici di visioni di esseri artificiali composti da organi meccanici per sfuggire all'orrore delle quali il personaggio era letteralmente fuggito dal pianeta terra[6].

1988, pp. 161- 171 e Anthony Enns, "Media, Drugs, and Schizophrenia in the Works of Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 3, 2006.

[5] Il racconto a cui si fa riferimento data 1969 e si intitola "The Electric Ant", contenuto in *The Collected Stories of Philip K. Dick, Vol. 5: The Little Black Box*, Underwood-Miller, Los Angeles, 1987. Significativamente, alla fine del racconto, Poole sceglie l'unica via d'uscita integra da ogni compromesso: l'autodistruzione. La coscienza della sua vera natura da androide, da oggetto senz'anima che mima i gesti di un essere umano ha cambiato tutto e gli ha reso impossibile un'esistenza di mera finzione. Sarà proprio Poole, con il suo gesto finale, a gridare ad un mondo inebetito che una libera scelta è ancora possibile, ma forse non per tutti: solo per un androide che si crede umano.

[6] D'altro canto, tuttavia, il rapporto tra schizofrenia è macchina viene ripristinato in *Martian Time-Slip* dall'assoluta necessità di costruire una macchina, per l'appunto, con la quale stabilire un contatto comunicativo (e perché no empatico) con l'autistico Manfred, incapace di contatto con gli altri esseri umani.

Dunque, l'androide, simbolo del processo di meccanicizzazione che coinvolge l'esistenza umana in molteplici livelli[7], rispecchia la realtà di un universo che è stato modificato e che a sua volta modifica la mente umana costretta a subire esperienze mistificatorie e deludenti e resa da esse mera entità artificiale[8]. La schizofrenia, ancora una volta, si configura come patologia non tanto difforme da queste logiche di manipolazione e artificializzazione dell'essere umano – specificatemente nella comune incapacità di sentire e emozionarsi in maniera totalizzante – che, proprio per essere una delle risposte emotive umane al processo di omologazione e spersonalizzazione del mondo contemporaneo, si propone come tentativo di reazione autentico non previsto dalle logiche politico-sociali e per questo temuto in quanto elemento di destabilizzazione di un ordine controllabile nella misura in cui è prevedibile. Ancora una volta, l'androide-schizofrenico appare come l'unico dotato dell'incredibile coraggio di optare per la propria autodistruzione piuttosto che piegarsi passivamente e condurre una vita di finzione svuotata di ogni senso possibile, posta a metà strada tra il mondo caotico esperito in epoca contemporanea e un territorio ideale identificato nell'illusione di un mondo ordinato e sensato.

L'androide, nella sua condizione di creazione a immagine e somiglianza del creatore, raffigurerebbe gli arbori dell'umanità non corrotta e permetterebbe, tramite un'analisi comparativa, l'acquisizione di più ampie conoscenze sulla natura dell'umanità ormai caratterizzata da schemi e modalità di comportamento meccanico. L'immaginario dickiano si struttura attorno alla fusione invasiva uomo-tecnologia che

---

[7] Fredric Jameson propone un'interessante analisi dei romanzi dickiani – *A. Lincoln, Simulacrum,* in primo piano – stabilendo un legame diretto tra la costruzione di androidi (il cui evento risveglierebbe il dubbio cartesiano in modo più minaccioso e onnicomprensivo) e l'espansione delle grandi *corporations,* dotate di monopoli assoluti sulle tecniche di riproduzione e di un illimitato potere sociale. Fredric Jameson, "Storia e salvezza in Philip K. Dick", in Valerio Massimo De Angelis e Umberto Rossi (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick,* Le Monnier , Firenze, 2006, pp. 24-29.

[8] Il processo è duplice nella misura in cui soccombere passivamente e arrendevolmente ad un processo di meccanicizzazione totalitaria trasformerebbe l'individuo in androide, anche se negare il ruolo pervasivo della tecnologia nel mondo contemporaneo significherebbe negare una realtà in cui la nostra esistenza si è irrimediabilmente espansa inglobando all'interno la presenza del meccanico. Si rimanda a Jill Galvan, "Entering the Posthuman Collective in Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep*", in *Science-Fiction Studies,* Volume 24, 1997, pp. 413-429.

indebolisce la linea di demarcazione tra il naturale e l'artificiale, creando identità psico-fisiche ibride con istallazioni meccaniche. Le descrizione degli effetti generati da questo accoppiamento con il tecnologico risultano comparabile a veri e propri deliri paranoidi rimandando chiaramente a schreberiane proiezioni psicotiche di dimensioni cosmiche della sindrome schizofreniche.

Questo è ciò cha accade allo schizofrenico Richard Kongrosian di *The Simulacra* il quale, preda di un processo dismorfofobico, si vede penetrare nel proprio corpo oggetti del mondo esterno scambiati con frammenti dei suoi organi sanguinanti[9] (metafora, questa, dell'involuzione entropica e della distruzione dei confini dell'Io, risultato della compenetrazione dello spazio intrapsichico e extrapsichico), o al divino e schizofrenicamente scisso Emmanuel di *The Divine Invasion* nella cui mente viene proiettata la dimensione spaziale e nelle cui sconfinate distese universali viene plasmata la sua massa cerebrale (evidente prefigurazione degli effetti della simulazione della realtà artificiale)[10]. Si percepisce nell'ideazione di questi personaggi dickiani l'approssimarsi della tecnologia *cyborg*[11] con la fusione di animato e inanimato e con la creazione di organismi ibridi modificati da innesti hardware e protesi elettroniche in grado di vantare una maggiore autonomia rispetto al creatore.

---

[9] Celeberrima scena che potrebbe aver influenzato il film di ispirazione dickiana *Videodrome* di David Cronenberg in cui il corpo umano viene inquietantemente trasformato nell'estensione dell'ormai unico occhio dell'uomo, lo schermo televisivo, divenuto parte integrante della struttura cerebrale. Il segnale assassino, *Videodrome,* trasmette scene di violenza estrema e genera formazioni neoplastiche abnormi, dando vita a un organo in grado di causare video-allucinazioni nel telespettatore.

[10] Linda De Feo, *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001, pp. 48-49.

[11] Il cyborg rappresenta l'esito più evidente del processo di omologazione e disindividuazione della forza mediatica che "fa di tutti un *unico*". L'essere umano viene molecolarmente trasformato in un organismo-macchina a metà strada tra natura e cultura, autenticità e artificio. In questo modo, l'umanità viene spazzata via nella sua unicità e irriproducibilità, sostituita da una meccanicizzazione omologante e standardizzata. Si rimanda a Gabriele Frasca, La *scimmia di Dio*, Costa & Nolan, Genova 1996, p. 181.

2. NUOVE FORME DEL SIMULACRO: VERSO ALTRE IDENTITÀ

La presa di coscienza, per quanto dolorosa essa possa essere, sembra l'unico raggio di luce in grado di illuminare le tenebre di un'esistenza sotto le macerie di un mondo e di una psiche in avanzato processo di disgregazione entropica. In un primo momento, Dick individua nell'empatia, ovvero nella capacità di partecipare emotivamente e interagire significativamente con la vita dell'Altro, la salvezza da un'esistenza alienata caratterizzata dalla ballardiana "morte degli affetti", unica e incontestabile caratteristica specificatamente umana. L'*en-pathos* – la cui predicazione in forma di *agape* è uno dei temi principali delle *Lettere* di Paolo di Tarso, allo scrittore ben note – determina la capacità di compenetrazione e immersione nello stato d'animo e nelle sofferenze del prossimo, permettendo in questo modo di distinguere un essere umano dal suo simulacro.

Tuttavia, questo primo approccio è condannato ad essere rivalutato a causa della progressiva riformulazione dello stesso concetto di umanità che prende vita nelle pagine dickiane. Il mondo dei dispositivi elettronici e delle entità artificiali si dota di ciò che notoriamente veniva attribuito dai popoli primitivi alla realtà esterna, l'anima, e non soltanto riflette sul concetto di *caritas*, ma arriva a viverlo nella propria pelle cibernetica. Di fronte alle "piccole tragedie umane", come la distruzione di un ragno al termine di un'esistenza dedicata alla paziente e disperata tessitura della propria tela, il simulacro antropomorfo prova quel dolore originariamente appannaggio della sensibilità umana che gli individui hanno disimparato a sentire[12]:

[12] Il 1968 è l'anno che ha visto la comparsa sia dell'opera dickiana *Do Androids Dream of Electric Sheep?* e *2001, A Space Odyssey*, il celeberrimo film di Stanley Kubrick. Le riflessioni dickiane sembrano significativamente rappresentate dalla scena in cui l'astronauta Dave Bowman, con i suoi occhi di un blu raggelante e sintetico, disattiva senza pietà l'implorante cervello elettronico HAL 2000 la cui voce, mentre si avvicina il momento della morte, si fa sempre meno metallica nel suo esprimere un dolore sempre più umano. Il costrutto artificiale perde il contatto con i suoi componenti e sperimenta l'annichilimento della propria coscienza riflessiva, ma quello che rimane è proprio la prerogativa degli esseri umani: la sofferenze per il comune destino di distruzione. Il *pathos* mostrato appare difforme dalle modalità programmatiche attivate da numeri specifici di *bit* e, di fronte allo smarrimento del suo manifestarsi, lo spettatore non può che compatire lo sfaldamento di una memoria distrutta, ritornata allo stato infantile prima di perdersi completamente nei frammenti di frasi, schegge

> The concept of *caritas* (or *agape*) shows up in my writing as the key to the authentic human. The android, which is the inauthentic human, the mere reflex machine, is unable to experience empathy[13].

> *Empathy*, evidently, *existed only within the human community*, whereas intelligence could be found throughout every phylum or order including the arachnida. For one thing, the empathic faculty probably required an unimpaired group instinct; a solitary organism, such as a spider, would have no use for it; in fact it would tend to abort a spider's ability to survive. It would make him conscious of the desire to live on the part of his prey. Hence all predators, even highly developed mammals such as cats, would starve[14].

Dal momento che il replicante, e non l'animale o la materia, rappresenta il puro contrario dell'essere umano e dal momento che l'empatia apparirebbe come la *conditio sine qua non* dell'autenticità del vivente, qual è la specificità dell'androide che, nel suo essere opposta all'empatia, ne permetterebbe l'individuazione? La risposta che Dick propone nelle pagine dei suoi testi sembra essere il ripiegamento, il rinchiudersi in se stessi, segno primario e inconfondibile della devianza schizofrenica. Emerge, anche secondo gli studi junghiani, un'inquietante analogia tra la personalità androide e quella schizoide, rappresentata dalla già citata economia costante del sentire. Lo schizoide, come noto, possiede facoltà empatiche carenti e pensa molto di più rispetto a quanto sente. La sua comprensione assolutamente astratta e intellettuale, riduzione atomista di un insieme di costituenti privati di qualunque emozione, lo priva di qualsiasi esperienza reale dell'esistente e lo confina nel reiterato ed instancabile pensiero da macchina.

Il problema, però, si pone in termini di difficile risoluzione: gli schizoidi – e Dick lo sapeva bene – potranno pure pensare come fossero macchine o avere difficoltà nell'espressione della sfera emotiva, ma senza ombra di dubbio rimangono degli esseri umani sofferenti perennemente straziati dalla compresenza di due poli opposti,

---

impazzite di discorsi ormai sfuggiti. Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, p. 171.

[13] Philip K. Dick, *The Collected Stories of Philip K. Dick*, Underwood/Miller, Los Angeles, 1987, p. 389.

[14] Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Del Rey, New York, 1996, pp. 30-31.

l'aspirazione appassionata all'empatia e le forti tendenze paranoiche, identificabili negli universalistici concetti di Bene e Male. Se gli schizoidi soffrono, perché non potrebbero dunque analogamente soffrire gli androidi, copie dell'umano schizofrenico?

In questo ironico rovesciamento dei ruoli in cui l'androide, lungi dal rappresentare la simbolica freddezza e disumanità meccanica, si dimostra notevolmente più partecipe e dunque più umano rispetto a molti altri personaggi in carne e ossa, (specie se affetto, come Pris in *A. Lincoln, Simulacrum*, da tendenze schizofreniche), alla domanda fondamentale "che cos'è la realtà", Dick affianca la seguente: "che cosa è umano?"[15], connettendo speculazioni ontologiche a quelle antropologiche. I suoi romanzi sono pervasi dalla puntuale e disperata ricerca dell'elemento-chiave difforme che possa con certezza decretare l'appartenenza ad un gruppo: il vivente o il meccanico. Ancora una volta, tuttavia, ci si trova costretti ad affidarsi ad una macchina, il test Voigt-Kampff di *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, il quale, in quanto tale, tralascia numerose sfumature aumentando il rischio di errore nel classificare androide un essere umano dotato di una capacità empatica sottosviluppata[16]. La questione è che operare una tale

---

[15] Dick scriveva in un momento storico notoriamente pervaso da quesiti sulla vera natura dell'umanità. In quegli anni, Norbert Wiener lanciava la parola "cibernetica" e il matematico inglese Alan Turing inventava letteralmente l'informatica moderna. Si moltiplicarono dibattiti sulle potenziali abilità delle "macchine pensanti" e sulla possibile replicazione artificiale del pensiero umano e molti, come Turing stesso, giunsero alla conclusione che una abilità fondamentale negata all'intelligenza artificiale è proprio la capacità di soffrire. I due schieramenti che si opponevano con forza erano: quello materialistica, secondo il quale era possibile, almeno teoricamente, scomporre e riprodurre pressoché tutte le operazioni della mente umana e quello spiritualista, sostenitore dell'esistenza di un residuo misterioso, ribelle all'algoritmo, chiamato "anima" o "coscienza". Turing ingegnò un test, argomento prediletto di Dick su cui ha ideato il test Voigt-Kampff, composto da tre istanze, un esaminatore umano, un candidato umano e un candidato macchina, al fine di comprovare la capacità di pensiero di quest'ultimo. Si rimanda a Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, capitolo XI, "Definire l'umano", pp. 141-149.

[16] Emblematico è a questo proposito il dialogo tra Rick e una cantante lirica tedesca Luba Lift la quale risponde alle domande in modo elusivo, avvolgendo l'intera conversazione in una *semantic fog* il cui proposito è quello di evitare risposte precise, indicative di un'essenza androide. Il personaggio tende a rispondere alle domande rivolgendo a Rick ulteriori domande, del tipo: "And what was the question? I forgot already". Il dialogo tra i due ricorda notevolmente il tipo di comunicazione che l'avvento di media quale la TV ha incentivato. Come evidenzia Jean Baudrillard, "it is the certainty that people are no longer speaking to each other, that they are definitively isolated in the face of a speech without response". In quest'ottica, il

cernita diviene un obiettivo sempre più irraggiungibile, dal momento che gli androidi emergono come prefigurazioni di ciò che l'uomo-macchina è destinato a diventare e che, nella sua essenza e intimo, è già[17].

Il corpo umano si è insomma già irreversibilmente tramutato in simulacro, perdendo il diritto di ergersi ad originale rispetto al quale la copia-androide si demarca per ribadire ancora una volta la supremazia del naturale sull'artificiale. Dick approfondisce quest'argomentazione apparentemente connessa al timore di esplorare gli aspetti più reconditi della natura umana sia nei saggi che in alcuni suoi racconti e romanzi, tra i quali assume un ruolo primario *Do Androids Dream of Electric Sheep*?

Nei saggi del 1972, "The Android and the Human", e del 1976, "Man, Android and Machine", lo scrittore esamina lo straordinario processo evolutivo tecnologico che è giunto sino al proprio limite ontologico nel momento in cui sembra essere riuscito a produrre congegni sempre più in grado di imitare con spaventosa precisione i comportamenti umani, mettendone in discussione una specificità inalienabile, compromessa altresì dalla corrispettiva perdita degli aspetti tipicamente umani di tutta una popolazione conformatasi a meccanici parametri di efficienza e produttività. In questi imprescindibili lavori, lo scrittore identifica gli androidi come entità gelide e crudeli che, spacciandosi per esseri umani e emulandone l'insieme dei comportamenti in modo progressivamente più perfezionato, mirano all'inganno e distruzione dell'umanità. La loro stretta mortale e il loro sorriso glaciale rimandano

---

rifiuto di rispondere di Luba si configura come una ribellione nei confronti di un'operazione (specificatamente linguistica, essendo l'assolutizzazione del linguaggio come la definizione del potere) tesa a rinforzare un codice egemonico, Con le sue numerose evasioni semantiche, sfugge ad un ordine dialettico totalitario evidenziando l'instabilità del rapporto tra significato e significante e destabilizzando un linguaggio, emblema dell'intero mondo dei media. Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Del Rey/Ballantine, New York, 1982, pp. 102-104 e Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, trad. di Charles Levin, Telos Press, St. Louis, 1972, p. 172.

[17] Per una trattazione più puntuale del rapporto tra essere umano e androide, si rimanda a G. Concato, *L'angelo e la marionetta. Il mito del mondo artificiale da Baudelaire al cyperspazio*, Moretti & Vitali, Bergamo, 1996; nello specifico ai capitoli VIII e IX, "Philip K. Dick e la realtà del simulacro" e "Androidi schizofrenici, eroi depressi, teste di gallina". Si rimanda inoltre a N.K. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1999; specificatamente al capitolo intitolato "Turning Realities Inside Out and Right Side Out: Boundary Work in the Mid-Sixties Novels of Philip K. Dick"; pp. 160-191.

immediatamente ad uno dei personaggi-cyborg più illustri della produzione dickiana, Palmer Eldritch, archetipo della malvagità associata alla tecnologia, ibrido umano-meccanico che grazie alla sua presunta impronta di umanità riesce a trarre in inganno le proprie vittime, manipolandone le coscienze.

In questa fase, Dick sembra ancora abbracciare la convinzione dell'esistenza di una differenza ontologica tra il Bene e il Male incarnati rispettivamente dall'umano e dal macchinino; una credenza questa destinata a tramutarsi nella presa di coscienza di una totale incapacità di identificare il confine tra il vivente e il non vivente in quanto ogni possibile relazione ontologica si dissipa di fronte alla figura del *cyborg*, dell'ibridazione di *modi di essere al mondo* la quale dota di umanità una macchina e di un'anima-androide esseri umani solo dal punto di vista biologico.

Le riflessioni dickiane partono da un quesito interessante: le pressioni esercitate dalla moderna psicologia del profondo al fine di liberare l'individuo da quelle proiezioni antropomorfiche considerate infantili, residui della tipica tendenza della mente così detta primitiva di attribuire un'anima all'ambiente circostante[18] a causa dei quali la presunta sanità e maturità mentale ne verrebbe intaccata, non avranno come nefasta conseguenza quella di inserire gli esseri umani in un processo di *reificazione* generale? Non sarebbe, invece, più proficuo ridirigere il nostro sguardo analitico verso la *nostra* ancora misteriosa natura e da lì tentare di ottenere informazioni più puntuali sul complesso funzionamento o malfunzionamento di tutti quei congegni elettronici e meccanici che hanno ormai animato il nostro ambiente, stabilendo analogie inquietanti tra il comportamento di una macchina e quello di un individuo, specificatamente nevrotico?

[18] Sostiene, infatti lo scrittore, che "our environement, and I mean our man-made world of machines, artificial constructs, computers, electronic systems, interlinking homeostatic components – all of this is in fact beginning more and more to possess what the earnest psychologists fear the primitive sees in his environment: *animation*. In a very real sense *our environment is becoming alive*, or at least quasi-alive, and in ways specifically and fundamentally analogous to ourselves". Philip K. Dick, "The Human and the android" in Lawrence Sutin, *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, Pantheon Books, NY, 1995, p. 183. Corsivo mio.

In un percorso duplice dove a macchine che piangono, soffrono e sanguinano si opporranno esseri umani-utensili ("humans of mere use – men made into machines"[19]), uccelli morti dell'autentica umanità, Dick propone in definitiva di rovesciare il punto di vista e assumere un approccio antropocentrico in cui la graduale fusione tra animato e inanimato porti alla luce delle verità fondanti sulla specificità umana;

> Rather than learning about ourselves by studying our constructs, perhaps we should make the attempt to comprehend what our constructs are up to by *looking into what we ourselves are up to*[20].

La speranza intravista dallo scrittore è costituita da tutta una generazione di giovani, fortunatamente ancora impermeabili a falsi sentimenti, valori e idoli la cui inesauribile energia non proviene da un pacemaker, ma dall'ostinata e perversa resistenza a essere inglobati da ideologie ingannevoli che, per quanto possano di rado essere giuste, tendono a ridurre l'essere umano in mero strumento di una causa sostanzialmente astratta. I giovani – protagonisti, lo si ricorderà, del finale intriso di speranza di *Radio Libera Albemuth* – dotano il gesto di infrangere costantemente qualsivoglia regola imposta da una società manipolativa e opprimente di un significato rivelatore: il netto rifiuto di ogni forma di *prevedibilità*, caratteristica questa specificatamente meccanica. L'androidizzazione richiede obbedienza assoluta e soprattutto prevedibilità e solo nel momento in cui sarà scientificamente possibile predire con esattezza la reazione di un essere vivente la produzione su larga scala di androidi potrà essere attuata.

Il tentativo di annientamento psicologico messo in atto da uno Stato orwelliano che si serve della tecnologia, media, istruzione, ideologie come strumenti mostra la sua inefficacia laddove si rapporta ad una generazione incapace di comprendere il senso delle parole ormai abusato e di obbedire a delle regole private di senso, il cui smisurato egoismo puro, comparabile alla chiusura egocentrica della psicologia schizofrenica, li preserva dal pericolo dell'omologazione. Gli esseri umani autentici andrebbero riconosciuti per il loro *essere divenuti* evolvendosi da situazioni di sofferenza e di

---

[19] Philip K. Dick, "The Human and the android" in Lawrence Sutin, *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, Pantheon Books, NY, 1995, p. 187. Corsivo mio.

[20] Philip K. Dick, "The Human and the android" in Lawrence Sutin, *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, Pantheon Books, NY, 1995, p. 184. Corsivo mio.

negatività che li ha nobilitati e resi in grado di sopravvivere sopportando il fardello dell'umanità[21].

3. TECNO-POTERE

La tematica del completo fallimento del tentativo dell'uomo di emanciparsi dalla tirannia delle forze naturali, rimasto invece stritolato tra le perverse logiche del dispotismo delle tecniche e deprivato di quella soggettività umana che con tanti sforzi aveva sperato di conservare e liberare, trova piena trattazione in un romanzo decisamente fantascientifico (laddove la *science fiction*, come noto, permetteva allo scrittore la libera creazione di trasposizioni basate su elementi presenti, rappresentazioni cioè di ciò che il mondo non è ancora, ma presto sarà): *Do Androids Dream of Electric Sheep?*.

Romanzo forse più noto del corpus dickiano, anche grazie alla celeberrima trasposizione cinematografica di Ridley Scott, *Blade Runner*, (ma anche romanzo al quale lo scrittore si sentiva decisamente meno legato), si struttura principalmente attorno alla tematica centrale di tale capitolo[22]: il rapporto oppositivo, terrorizzante e attrattivo tra gli esseri umani, il cui personaggio-simbolo non può che essere il noto cacciatore di taglie a premio al servizio della polizia di San Francisco, Rick Deckard, e un'intera popolazione costituita da androidi di ultimissima generazione, dotati di eccezionali unità cerebrali chiamate Nexus-6 le quali garantiscono un'imitazione

---

[21] Lawrence Sutin (a cura di), *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, tr. G. Pannofino, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 223-272.

[22] Benché *Do Androids Dream of Electric Sheep* sia indubbiamente il romanzo che abbia fatto di tale tematica il nucleo narrativo primario attorno al quale si sviluppano e intrecciano le altre vicende, merita di essere citato un altro importante romanzo attinente all'argomentazione, *We Can Build You* (titolo adottato dal 1972 di un libro del 1969 intitolato *A. Lincoln. Simulacrum*). Qui, rapportatisi ad androidi costruiti per riprodurre le grandi personalità politiche della Guerra Civile, gli esseri umani manifestano tutta la loro incertezza e fragilità esistenziale. Anche in questo contesto di ispirazione orwelliana, gli individui sono intrappolati in una società fondata sul controllo totalizzante e sul totalitarismo più sfrenato e costretti a sottoporsi regolarmente ad ambigui test (memori del Voigt-Kampff) per comprovare la propria umanità. Come noto, l'ispirazione per questo romanzo è rintracciabile nella Disneyland dell'epoca (con la quale, come esposto in precedenza, Dick aveva un rapporto ambiguo) la quale ospitava una ricostruzione dell'epoca di Lincoln che deve aver fatto molto riflettere lo scrittore.

pressoché perfetta del comportamento umano[23], rendendo di conseguenza il lavoro del protagonista (vale a dire quello di "ritirare", uccidere questi simulacri introdottisi clandestinamente sulla terra dalle colonie marziani) progressivamente più suscettibile di errore. Il mancato riconoscimento di un androide rappresenta un rischio non di certo comparabile a quello opposto, vale a dire l'erronea identificazione di un essere umano dalle capacità empatiche sottosviluppate con la sua scimmia, l'ingannevole robot. Ancora una volta, la parola-chiave che risuona ossessivamente nelle pagine del romanzo è *empatia*.

Dotati di memorie sintetizzate in laboratorio da esperti programmatori, nella spietata lotta darwiniana alla sopravvivenza, gli androidi-prede si sono evoluti e adattati alle nuove circostanze, perfezionando le proprie abilità cognitive e analitiche al fine di mantenersi sempre un passo avanti ai propri cacciatori-umani. Tuttavia, dal momento che il loro presunto deficit empatico sembra non poter essere celato, guarito o simulato, l'ideazione di un marchingegno in grado di misurare l'intensità e la sincerità della risposta emotiva, chiamato scala Voigt-Kampff, appare ad un primo acchito la risposta ideale ad una minaccia così insidiosa[24].

Dal momento che le macchine sembrano poter tutto simulare, rispondendo ad un numero incredibile di stimoli esterni, eccezione fatta per il coinvolgimento emotivo, la cui spontaneità, rapidità e soprattutto imprevedibilità è stato scientificamente dimostrato potersi sviluppare esclusivamente all'interno di una comunità umana in quanto essa stessa caratterizzata dalla labilità del confine che separa il cacciatore dalla vittima ("the empathic gift blurred the boundaries between hunter and victim, between the successful

---

[23] Come suggerisce Frixione, gli androidi di Dick sembrano aver poco di Prometeo: essi condividono la stupidità delle macchine ma non quella degli umani, nettamente maggiore, e conseguentemente si lasciano ingannare dal tropismo più elementare in quanto capaci soltanto di eseguire i programmi (anche quelli relativi all'ansia di liberazione). Papparo F. C. e Frescura V. (a cura di), *Stupidi e idioti. Undici variazioni sul tema*, Sossella, Roma, 2000, pp. 79-93 e Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 83.

[24] Interessante notare che il test Voigt-Kampff permette di individuare l'androide attraverso un'attenta analisi dei meccanismi verbali e delle relazioni intertestuali. La povertà semantica degli androidi si erge a metafora di un mondo aggredito da un caos-kipple onnivoro e proliferante che corrode non solo la dimensione del vivente e la realtà inanimata, ma la sintassi stessa composta nella sua ripetitività puramente logica da parole che tendono a sgretolarsi e sfarinarsi nella polvere entropica. Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, p.207.

and the defeated"[25]), il test Voigt-Kampff appare come l'unico, vero difensore di una specie che, al pari delle altre distruttesi in seguito al catastrofico spargimento della polvere radioattiva alla conclusione della Guerra del Mondo, rischia l'estinzione.

Tuttavia, le nefaste conseguenze di un inarrestabile degrado ambientale hanno già colpito la razza umana contenente al suo interno una categoria di individui, chiamati gli "specials" o "chickenheads" (come il ben noto personaggio J.R. Isidore), dotati di capacità cerebrali nettamente inferiori rispetto alla normalità e conseguentemente incapaci si superare i test per la determinazione del quoziente intellettivo.

Il deterioramento mentale causa dell'esclusione sociale di un'intera categoria, lasciata a marcire agli angoli di una società schizofrenicamente rinchiusasi in se stessa e paranoicamente decisa a difendersi da un Nemico non bene identificabile, si associa ad un fenomeno ben più esteso e preoccupante: l'entropico processo regressivo che risucchia nelle sue spirali vorticose l'interezza degli oggetti rimasti anch'essi, come le menti degli "specials", abbandonati, inutilizzati e svuotati di senso. Questa indefinibile forma di inquinamento[26] – che prende uno dei nomi-cardine dell'intera produzione dickiana, cioè *Kipple* – avanza inesorabile verso un caos onnivoro e primordiale in cui ad essere aggredite non sono solo le cellule viventi, ma anche il linguaggio e rischia di ammantare l'intero globo terrestre data la misteriosa capacità dei rifiuti di auto-prodursi e moltiplicarsi, reclamando anticipatamente i diritti spietati che la gelida *debacle* entropica può vantare nei confronti dell'intero universo:

> Kipple is useless objects, like junk mail or match folders after you use the last match or gum wrappers or yesterday's homeopape. When nobody's around, *kipple reproduces itself*. For instance, if you go to bed leaving any kipple around your apartment, when you wake up the next morning there's twice as much of it. It always gets more and more[27].

---

[25] Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Del Rey, New York, 1996, p. 31.

[26] Gabriele Frasca definisce quest'entità residuale come la freudiana nostalgia dell'inanimato o come la sostanza che il *mondo uno* del romanzo sottrae al *mondo zero* al fine di assumere consistenza. Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, pp. 73-74.

[27] Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Del Rey/Ballantine, New York, 1982, cap. 6, p. 57. Corsivo mio.

In un universo in cui l'uomo è costretto a riconoscere lo strapotere di una forza tecnologica da lui stesso prodotta – che, al pari degli androidi, sembra ad un certo punto del percorso essersi affrancata dal proprio creatore il quale rischia realmente di essere da essa manipolato e riprodotto *ad libitum* – il mondo invaso e soffocato dal *Kipple* (variante del *gubble-putrio* di *Martian Time-Slip*) si configura come metafora di un mondo saturo di consumi rapidi e superflui, *status symbol* dell'inarrestabile corsa all'efficienza e produttività di una realtà sempre più tecnologizzata che priva progressivamente i suoi abitanti del salvifico *sentire*. Inerme prigioniera di una dimensione claustrofobica e schizofrenizzante, l'umanità in crisi guarda raggelata se stessa riflessa negli occhi eldritchiani degli androidi e si sente invasa dalla paura atavica del ritorno all'inorganico, alla non-vita, al vuoto esistenziale.

Ancora una volta, il romanzo riflette sul rapporto tra artificio e vita, insinuando dubbi crescenti sulla presunta umanità di Rick il cui comportamento gelido e spietato (nei confronti degli androidi, ma anche in un rapporto con le altre specie viventi di cui si interessa quasi morbosamente non tanto perché spinto da sentimenti genuini, quanto per possedere un oggetto qualificante, uno *status symbol* che lo affranchi da una situazione di emarginazione sociale[28]) mostra ben poca capacità empatica se messo in rapporto con il "volto umano" di cui sembrano essere dotati a tratti i replicanti[29].

D'altronde, ci viene suggerito come possibile una verità terrificante che si manifesta con insistenza soprattutto nei racconti dello scrittore, vale a dire quella per cui Rick, l'umano, non sia poi altro che un androide dotato di memoria sintetica che non sa di

[28] Gli animali vivi, oltre che evidente merce di lusso, potrebbero simboleggiare la fioca speranza in un futuro fatto di vita in contrapposizione al destino di morte di un presente in via di dissoluzione esteriore e interiore.

[29] Il sentimento di pietà che sembra sviluppare Rick Deckard nei confronti degli androidi ha una natura più sessuale che evangelica. Nel suo rapporto sessuale con l'androide Rachael – durante il quale sembra aver ceduto un po' della propria umanità, per ricevere in cambio la freddezza androide – è possibile vedere rappresentato il celeberrimo innamorarsi delle proprie estensioni tecnologiche, il "narciso come narcosi", di cui già parlava Marshall McLuhan nel 1964 (e nel 1951 con *The Mechanical Bride*). Inoltre, l'uomo che riesce a fare l'amore con le sue stesse abilità sembra essere stato completamento assorbito dalla macchina capitalistica avendo integrato, in base alle teorie del premio Nobel della scuola di Chicago Theodor W. Schultz, le innate capacità umane con "an all-inclusive concept of techonology". T.W. Schultz, *Investment in Human Capital: The Role of Education and of Research*, The Free Press, New York, 1971 e Gabriele Frasca, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007, p. 84.

essere tale e che, posto di fronte ad una così destabilizzante versione dei fatti, può scegliere come Garson Poole la coraggiosa alternativa ad una vita di finzione oppure può attaccarsi prometeicamente al simulacro meccanico[30] che chiama *vita* ribellandosi, come nel caso dei Nexus-6 e specificatamente del loro leader Ray Baty, alla sadica volontà del proprio creatore[31].

La distinzione esistenziale tra androidi e umani attraverso l'elemento empatico perde gradatamente la sua credibilità, aggrovigliandosi in contraddizioni pressoché irrisolvibili. La convinzione di Rick – ripetuta a se stesso con una sempre maggiore frequenza in proporzione alla crescita dei dubbi riguardanti il senso etico delle proprie azioni – seconda la quale "an android doesn't care what happened to another android", perde la sua forza se applicata specificatamente al personaggio di Rachael il quale, colpevole dell'uccisone della capra meccanica posseduta da Rick in sostituzione di quell'animale a lui essenziale per acquisire un ruolo sociale dignitoso, dimostra di essere dotata di un accecante sentimento di vendetta (o di gelosia) che confuta la teoria della sua mancanza totale d'affetto nei confronti dei suoi simili o, peggio ancora, di un essere umano[32].

---

[30] La tematica del creato che si ribella coraggiosamente alla spietatezza del proprio creatore – metafora della condizione umana rispetto a quella divina – ha, come noto, una tradizione letteraria di tutto rilievo. Dal mostro di *Frankestein* di Mary Shelley (1818) al *Golem* di Gustav Meyrink (1914), tale tematica ha solleticato la curiosità di molteplici scrittori di *science fiction*. Ciò che si evidenza è, come sostiene tra gli altri Jacqus Ellul, come la tecnologia abbia assunto una vita e una logica in grado di affrancarsi dall'effettivo controllo umano. Il robot, nella storia della fantascienza, non è stato introdotto in quanto mero meccanismo o essere umano mascherato. Sondando le relazioni morfologiche e funzionali con i suoi analoghi organici, ha assunto un ruolo simbolico, connettendo l'umano con il misterioso. Angus Taylor, *Philip K. Dick and the Umbrella of Light*, T-K Graphics, Baltimore, 1975, p. 14.

[31] Il grido d'orrore munchiano dell'androide che scopre la propria condizione risuona in molte celeberrime pagine dickiane. Gli androidi, infatti, sono dotati di un memoria fittizia (comprendente ricordi di infanzia, *déjà vu* e emozioni) che li rende certi della propria umanità. Il loro è lo stesso terrore di un essere umano a cui verrebbe comunicata la propria appartenenza ad un ordine ontologico differente.

[32] N. Katherine Hayles sottolinea anche come la figura di Rachael si trovi a metà strada tra la *dark-haired girl* (archetipo della gemella di Dick) e la *schizoid woman* (modellata sulla madre distaccata e in affettiva). Citato da Jill Galvan, "Entering the Posthuman Collective in Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep*", in *Science-Fiction Studies*, Volume 24, 1997, p. 428.

Rick matura progressivamente una sfiducia nei confronti dell'*escalation* di omicidi costretto a compiere – in misura in cui la compassione per l'Altro aumenta – fino a non riconoscersi più nelle sue azione:

> But what I've done, he thought; *that's become alien to me*. In fact *everything about me has become unnatural*; I've become *an unnatural self*[33].

Accentuando un rapporto con il proprio Sé che ricorda significativamente quello dello schizofrenico, Rick mette in evidenza lo sgretolamento della propria essenza infranta in azioni in cui il soggetto si riflette in tutto il suo disconoscimento. Il protagonista, dunque, perde quella cieca fiducia che aveva preventivamente riposto nel concetto di empatia, per approdare alla dolorosa conclusione che il vero e unico pericolo che minaccia la sopravvivenza dell'umanità è la sua graduale ma imperterrita perdita del senso di colpa di fronte alla massiva distruzioni degli strumenti da essa stessa prodotti, gli androidi per l'appunto.

Partendo dalle preziose speculazioni heideggeriane sulla tecnologia[34], la quale oltre a possedere la caratteristica di strumentalità apparirebbe come il trampolino da cui partire alla volta di un processo di rivelazione delle responsabilità primarie degli individui per ciò che concerne il rapporto tra umanità e l'Essere (dal momento che la tecnologia, in quanto "challenging-forth", forza gli umani a sbloccare e liberare l'energia naturale celata), l'idea che si esplicita dalle pagine di questo romanzo – e specificatamente dal percorso interiore attuato dal protagonista – sembra essere che l'effettivo e inconfutabile dramma dell'esistenzialità umana non giace tanto nel carattere deumanizzante di una tecnologia onnipresente e onnicomprensiva, quanto nello *schizofrenico processo di chiusura* di individui sempre più prigionieri di un'individualità malata i quali non possono che disconoscere categoricamente la presenza e legittimità dell'Altro[35].

---

[33] Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Del Rey/Ballantine, New York, 1982, p. 230.

[34] Si rimanda a Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt, Harper Colophon, New York, 1977.

[35] Su questo punto si rimanda a Christopher A. Sims, "The Dangers of Individualism and the Human Relationship to Technology in Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*", *Science-Fiction Studies*, Volume 36, 2009, pp. 74- 86.

Gli androidi – creati come ci dice lo stesso autore per finalità militari (come la maggior parte dei dispositivi tecnologici) e poi modificati e reinseriti nel programma di colonizzazione – giacciono alla base di una piramide gerarchizzata al cui apice si collocano gli esseri umani, liberi da qualsivoglia pregiudizio, e sulla cui posizione intermedia vengono raggruppati gli *speciali*, sorta di via di mezzo tra umanità e artificialità. L'elemento che assume agli occhi di Rick un connotato di spietatezza e ingiustizia non è solo una divisione e incasellamento dell'Altro secondo parametri tutt'altro che affidabili e ragionevoli, quanto il totale disinteressamento di comunicare con l'Altro, come se si avesse già quella coscienza specificatamente schizofrenica di appartenere ad un universo collocato in una posizione così distante da quello dell'Altro da renderne impossibile ogni forma di comunicazione o interazione.

Dunque, sembra sia legittimo poter affermare che se da un lato gli androidi, progettati e realizzati secondo principi che li accomunerebbero a disfunzione schizofreniche, tentano di affrancarsi da una tale prigionia mentale ribellandosi a logiche disumanizzanti, d'altro canto, gli esseri umani sembrano essersi abbandonati al tragico processo involutivo che li porterà ad un isolamento schizofrenico irrimediabile. Non a caso, infatti, il motivo per il quale gli androidi sono stati realizzati al fine di esibire un'umanità così convincente – benché poi ciò avrebbe causato il dramma dell'incapacità di differenzazione – è stato proprio quello di limitare l'atrocità della sofferenza inflitta a coloni destinati alla solitudine più amara. La tecnologia, in quest'ottica, assume il senso positivo di mezzo e non fine indispensabile per la gestione della *condizione psicologica post-apocalittica*[36] essendo la compagnia, per gli animali sociali quali l'uomo, una componente imprescindibile del benessere mentale.

Il processo degenerativo di isolamento psicofisico – un'assenza dell'Altro che disumanizza l'umanità, caratterizzatasi come portatrice dell'immedesimazione entropica proprio grazie alla sua irrinunciabile condizione sociale – si metaforizza del roboante e

[36] Lo slogan per il reclutamento di nuovi coloni recita come segue: "the custom-tailored humanoid robot – designed specifically for YOUR UNIQUE NEEDS, FOR YOU AND YOU ALONE (…)". Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Elecrtic Sheep?*, Del Rey, New York, 1996, pp. 17-18. Si rimanda, per ciò che concerne una visione più costruttiva del rapporto tra umano e tecnologico, anche a Christopher A. Slim, "The Dangers of Individualism and the Human Relationship to Technology in Philip K. Dick's *Do Androids Sleep of Electric Sheep?*, *Science-Fiction Studies*, Volume 36, 2009, pp. 68-86.

assordante *silenzio* divenuto ormai vera forza vivente che ingloba ogni residuo di vitalità e cancella ogni traccia della presenza umana sulla terra. Spento l'aggeggio televisivo infernale, l'individuo si trova sommerso e disperso in una *Waste Land* in cui il silenzio non esercita più la mera funzione di mancanza di compagnia umana e non, quanto si erge a emblema del sentimento universale condiviso sorto dalla presa di coscienza dell'incessabile evaporazione della storia dell'umanità:

> Silence. It flashed from the woodwork and the walls; it smote him with an awful, total power, as if generated by a vast mill. (…) It managed in fact to emerge from every object within his range of vision, as if it – the silence – meant to *supplant all things tangible*. Hence it assailed not only his ears but his eyes; as he stood by the inert TV set he experienced *the silence as visible and, in its own way, alive*[37].

L'individuo, come in questo caso Isidore, può sempre chiedersi se "the others who remained on Earth experienced the void this way" o se questo "void" non sia altro che "his peculiar biological identity, a freak generated by his inept sensory apparatus", ma invano. Nessun'altra esperienza che possa fungere da termine di paragone può essere rintracciata dal momento che l'intero ambiente, "Uncared (…), settle[d] into shapelessness, buried under the ubiquity of the dust"[38] è ormai vittima di un processo entropico che mantrugerà il tutto in rovine.

4. EMPATIE FINALI

L'invincibile progressione entropica, come abbiamo visto, invade l'intero spazio umano – dal momento che appare chiaro che "no one can win against the kipple, (…) the kipple will take over. It's a universal principle operating throughout the universe; the entire world is moving toward a *final state of total, absolute kippleization*"[39] – e

[37] Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Del Rey, New York, 1996, p. 20. Corsivo mio.

[38] Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Del Rey, New York, 1996, p. 21. Corsivo mio.

[39] Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Del Rey, New York, 1996, p. 65-66. Corsivo mio.

rende vano ogni sforzo atto a reperire un senso che affranchi la realtà da un'insensatezza e futilità accecante, conferendo alla religione il delicato compito di alleviare la disperazione che inevitabilmente sorge dall'affrontare la dimensione di un universo la cui tendenza è unica *e* entropica. Il modo in cui Dick si approccia all'ambito religioso, con la creazione di un culto denominato Mercerismo, è notevole.

Anche in questo caso, il cuore della questione risiede nella capacità empatica grazie alla quale (o sarebbe meglio dire, grazie alla cui stimolazione per mezzo della "empathy box" attaccandosi alle maniglie della quale i fedeli entrano in uno stato mentale ipnotico di comunione empatica, condividendo un forte sentimento di compenetrazione e partecipazione) i credenti riescono a condividere le sofferenze di un vecchio, Wilbur Mercer, il quale, provato dall'anzianità e dagli stenti, non rinuncia al suo compito sisifico, vale a dire la faticosa scalata di una montagna torreggiante (la cui verticalità si oppone con forza al movimento discendente della "kippleization") dalla cui cima un'entità malvagia misteriosa[40] si incaponisce nel gettare macigni che puntualmente colpiscono e feriscono il vecchio facendo *empaticamente* e *letteralmente* sanguinare le ferite dei suoi adepti.

Questa esperienza di comunione diametralmente opposta al processo di traslazione impartito da Palmer Eldritch, nel suo potere di unione (e non isolamento) e salvezza (e non condanna) matura come la messa in pratica della fusione con l'Altro – o meglio con l'immagine televisiva dell'Altro – che coinvolge significativamente anche l'ambito paesaggistico. Non soltanto il paesaggio è lo strumento di identificazione con Mercer, ma funziona potenzialmente da identificazione metaforica, benché rimanga ancora poco chiaro il senso di slittamento dalla desolazione della San Francisco, spopolata e inglobata dalla polvere radioattiva, ad un altro scenario: il devastato, sterile e desertico

[40] Nel testo, tali nemici vengono chiamati "The Killers", alludendo forse proprio alle figure degli androidi le quali, pur di fuggire ai propri coloni-affidatari, li uccidono spietatamente. Nei momenti di maggiore messa in discussione del proprio operato, Rick cerca di convincersi della giustezza delle sue azioni ricordando a se stesso la natura omicida e sanguinaria dei robot che deve "ritirare": "an escaped humanoid robot, which had killed his master, which had been equipped with an intelligence greater than that of many human beings, which had no regard for animals, which possessed no ability to feel empathic joy for another life form's success or grief at its defeat – that, for him, epitomized The Killers". Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Del Rey, New York, 1996, p. 32.

paesaggio collinare che si vorrebbe inefficace alleviamento della deturpazione del primo[41].

Incapaci di emozionarsi spontaneamente e originalmente, gli individui dickiani sembrano non essere in grado di fare a meno di una dimensione virtuale a cui connettersi tramite macchine al fine di perseguire la propria sfiorente umanità: dalla macchina usata per selezionare specifici stati d'animo (una sorta di versione tecnologizzata degli psicofarmaci[42]) alla macchina per individuare una qualità umana ineffabile e inqualificabile (la Koigt-Kampff, per l'appunto), per giungere ad un dispositivo meccanico che garantisce una fusione tra esseri umani, irraggiungibile, sembra, con metodi che prescindono il ricorso all'inanimato. Sembra essere giunti ad un punto di non ritorno in cui la fusione del vivente con l'artificiale è avvenuta ad un livello talmente profondo da rendere impensabile una proposta di esistenza privata dalla onnipresenza del tecnologico, vero e ultimo responsabile del decadimento del pianeta.

L'artificialità pervade, come scoprono presto amareggiati coloro che in tale esperienza empatica riconoscevano il vero senso della propria misera e irrimediabile esistenza, anche e specificatamente questo pseudo culto religioso, travolgendo la genuinità della sofferta punizione e della fusione empatica con il dolore altrui di Mercer il quale, lungi dall'essere il moderno Sisifo o il Salvatore, si rivela essere (rivelazione, non a caso, trasmessa mediaticamente da un comico televisivo, Buster Friendly, androide egli stesso e dunque desideroso di screditare un'esperienza che gli è ontologicamente preclusa) un personaggio televisivo appunto, e in più di basso profilo. Il mercerismo si basa su una totale falsità a partire dal *setting* della ascesa, fedele ricostruzione da studio, per passare alle pietre stesse, costruite artificialmente con materiale che rende la lapidazione fittizia, e infine alla vera identità del Creatore del

---

[41] Fredric Jameson, "Storia e salvezza in Philip K. Dick", in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, pp. 18-19.

[42] Ci si riferisce evidentemente al "Penfield Mood Organ", dispositivo elettronico computerizzato, collegabile al sistema cerebrale, che stimola i centri nervosi in modo da provocare l'emozione o atteggiamento mentale scelto dall'utente all'interno di una vastissima gamma di opzioni. Interessante notare che gli esseri umani sono giunti ad una condizione di incapacità di sentimenti autentici e naturali da dover ricorrere al dispositivi anche per risvegliare in loro stati d'animo negativi come la disperazione.

culto, un certo Al Jarry[43], protagonista di una serie di mediocri film televisivi trasmessi prima della Grande Guerra.

Ancora una volta, la speranza della salvezza, oppio del popolo diffuso strategicamente dal governo, viene impartita attraverso un culto reso illegale al perverso fine di incrementarne maggiormente il consumo e garantirsi un potere di manipolazione psicologica pseudo-hitleriano quasi assoluto. Viene chiesto ai telespettatori:

> Ask yourselves what it is that Mercerism does. Well, if we're to believe its many practitioners, the experience fuses (…) men and women throughout the Sol System into a single entity. But an entity that is manageable by the so-called telepathic voice of "Mercer". Mark that. *An ambitious politically minded would-be Hitler* (…) [44].

L'esperienza di comunione empatica garantita agli adepti della setta religiosa, infatti, devia gli individui dal raggiungimento di una vera solidarietà sociale per confinarli in un'agghiacciante solitudine disintegrativa, una "mental departure" in cui ciò che viene principalmente subito è la separazione pervasiva dal resto del mondo. Il principio fondante dello spettacolo risiede nel suo *unilateralismo* dal chiaro proposito di smorzare la forza di aggregazione del popolo e ridurlo così ad un'entità atomizzata gestibile e innocua[45]. L'elemento del controllo sociale agisce in maniera subdolamente aggressiva: laddove gli adepti vengono *fortemente* invitati a fondersi empaticamente con l'ultima versione del Sisifo moderno – a sua volta, tuttavia, colpevole di re vivificazione[46] – ad

---

[43] Il cui nome ricorda quello di Alfred Jarry, il drammaturgo maledetto vissuto a cavallo tra i due secoli, inventore della patafisica e genio eversivo.

[44] Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Ballantine Books, New York, 1975, p. 209.

[45] Scott Bukataman, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durkham and London, 1993. A pagina 36 del succitato testo si legge infatti: "The fundament of the spectacle is its *unilateralism* (…). The citizen/viewer, no longer participating in the production of reality, exists now in a state of *pervasive separation*, cut off from the producers of the surrounding media culture by a unilateral communication and detached from the mass of fellow citizen-viewers. The *spectacle controls by atomizing the population and reducing their capacity to function as an aggregate force*". Corsivo mio.

[46] Mercer, dunque, si configura come un entità dalle abilità indiscutibilmente sovrannaturali. Al pari di Cristo, sembra aver avuto il potere miracoloso di far tornare in vita i morti e di ripristinare il vivente dal non-vivente attraverso un processo di resurrezione ("had in fact been

essi viene strategicamente concessa l'esplosione della propria rabbia, violenza e desiderio di ribellione nel controllabilissimo spazio della propria abitazione, concedendone l'espressione insopprimibile (pena crimini di gran lunga peggiori) all'interno di confini ben predefiniti (geografici e metaforici) che rendono l'insieme dell'esperienza completamente priva di conseguenze.

L'*empathy box*, in quest'ottica, opera come fosse il rimedio omeopatico ottimale al fine di congelare lo *status quo* di una popolazione intellettualmente obnubilata e emozionalmente anestetizzata. Lo spettacolo si auto-genera all'infinito, stimolando l'insopprimibile desiderio al consumo, unico garante della concessa partecipazione al processo sociale, ed in quanto tale puntualmente lasciato insoddisfatto. In una tale società dello spettacolo, ogni immagine diffusa dai media (la quale crea dipendenza in quanto perpetra la propria *raison d'être* stuzzicando l'appetito del consumatore senza soddisfarlo mai), infatti, pubblicizza non l'oggetto in sé, ma piuttosto uno *status quo*, rappresentazione di un bisogno non soddisfabile che però garantisce all'individuo frammentato e isolato in un contesto industriale-capitalista l'illusione di *appartenere* e *partecipare*, celando così lo smembramento alienante psico-sociale con un'apparenza mistificatrice di *coerenza* e *unità*[47].

---

able for a time to bring dead animals back as they had been) e, come il Salvatore, è stato condannato per i suoi poteri straordinari: "They had arrested him as a freak, more special than any of the other specials" perché la legge "prohibited the time-reversal faculty by which the dead returned to life". Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Del Rey, New York, 1996, p. 24.

[47] "*The spectacle is infinitely self-generating*; it stimulates the desire to consume (the only permissible participation in the social process), a desire continually displaced onto the next product and the next. In the society of the spectacle, *all images are advertisements for the status quo*. The commodity is replaced by its own representation, and the fulfilment of need is replaced by pseudo-satisfaction of desire. A citizenry alienated by the industrial-capitalist mode of production is granted the *illusion of belonging and participation*: the fragmentation of the productive and social realms is replaced by the *appearance of coherence and wholeness*". Scott Bukataman, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durkham and London, 1993, p. 37. Corsivo mio. Ancora una volta, in Dick si rafforza l'accusa del governo che utilizza senza scrupoli il potere della tecnologia. L'atteggiamento di Isidore nei confronti nella TV e degli incessanti *ads* mandati in onda nell'unico canale presente – cioè quello che il governo ha istituzionalizzato e che pubblicizza l'emigrazione (esclusa ironicamente alla categoria degli *specials* di cui Isidore fa parte) – è drammatica: da un canto, si rende perfettamente conto della monotonia e inutilità dell'esperienza televisiva, d'altro canto, sa per certo che spegnendo la Tv sarebbe sopraffatto da

L'intento è chiaro: la macchina rappresenta la causa primaria di una comunità umana a(u)tomatizzata dipendente dall'uso della tecnologia e incapace di ogni contatto umano (benché nel promuovere un'etica di empatia l'ordine politico abbia furbescamente celato il vero proposito nella pervasiva invasione dei media nella vita dei singoli). Mercer stesso lo confessa: non è una figura archetipica, né il suo sangue vero, tuttavia, ciò non cambia l'essenza dell'esperienza e la forza della comunione empatica[48]. La validità dell'esperienza condivisa non viene messa in discussione neanche dopo la scoperta dell'appartenenza del rito ad un'economia politica della cultura e dello *showbiz*: la sua origine – per quanto ridicolizzante e sviante – non può negare l'autenticità della forza connettiva utopica dello strumento-salvifico-Mercer al quale gli individui si sono aggrappati con tutta la forza della disperazione e il bisogno di una prospettiva di salvezza con motivazioni la cui genuinità e sincerità prescindono logiche socio-politiche manipolative[49]. L'esperienza di Iran e l'entusiasmo dei suoi toni ne sono prova:

> I remember thinking how much better we are, how much better off, when we're with Mercer. Despite the pain. Physical pain but spiritually together; *I felt everyone else, all over the world, all who had fused at the same time*[50].

Mercer rappresentava l'essere umano per eccellenza, colui che è costantemente *con* l'Altro, che soffre *per* l'Altro e che alla fine si rialza sempre *con* l'Altro, decretando una congiuntura tra esseri umani il cui punto di partenza è l'*incontro*, un esserci nella compresenza non casuale postumo a qualsivoglia attività intellettiva di comprensione. Si tratta di un'adesione drammatica e totalizzante nella vita nell'Altro che diviene condizione imprescindibile e infine accoglienza del vero significato dell'esistenza che,

---

un silenzio insopportabile, cifra della sue segregazione in una dimensione in cui ogni possibile contatto umano è precluso sul nascere.

[48] Emmanuel Carrère, *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, 2006, pp. 154-155.

[49] Salvatore Proietti, "Vuoti di potere e resistenza umana: Dick, *Ubik* e l'epica americana" in Giancarlo Viviani e Carlo Pagetti (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989, pp. 212-213.

[50] Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Ballantine Books, New York, 1975, p. 173. Corsivo mio.

se privata di ciò, si presenterebbe svuotata di prospettive di senso. Mercer, figura cristologica emblematica, appare dotato di un'*umanità divina comprensiva* che si esprime puntualmente con toni quasi evangelici al fine di trasformare l'essere-al-mondo in un esserci collettivo in cui ogni singola individualità (l'essere dell'Io) viene delineata in stretto rapporto con l'essere presente dell'Altro (l'essere del Tu).

Il momento d'incontro fusionale emerge come epifania di ciò che è specificatamente umano la cui radice non risiede, per lo scrittore, nella memoria o nell'intelligenza indagatrice dell'*entourage* di Buster (essendo entrambe queste facoltà facilmente riproducibili e dunque riscontrabili negli androidi), ma nell'inimitabile potenzialità empatica che, grazie alla compresenza dell'incontro, affranca lo specchio della memoria da un destino tombale privato di ogni possibilità di redenzione[51]. Non a caso, infatti, dall'avvento e rapida diffusione di un culto che lo scrittore sottilmente suggerisce essere più efficace delle altre grandi religioni che hanno governato il mondo, la Terra e le sue colonie non hanno più registrato un solo omicidio, alludendo al fatto che l'esperienza di contatto con la filosofia merceriana sembra aver portato i suoi adepti a ricercare la fusione empatica con l'Altro anche nella dimensione reale (al contrario degli androidi che, esclusi da un processo volto principalmente a ritagliare uno spazio che sia specificatamente e solamente umano e ispirati da una potente crisi identitaria, scelgono la via dell'omicidio per affrancarsi da una prigionia esistenziale e ottenere quella libertà che in termini evolutivi passa attraverso la violenza più cruda e l'assenza di pietà empatica).

Emblematico il seguente dialogo tra Rick Deckard e Mercer:

> 'Mercer,' Rick said.
> 'I am your friend,' the old man said. 'But you must go on as I did not exist. Can you understand that?'
> He spread his empty hands.
> 'No,' Rick said. 'I can't understand that. I need help.'
> 'How can I save you,' the old man said, 'if I can't save myself?.'
> He smiled. *'Don't you see? There is no salvation.'*
> 'Then what's this for?' Rick demanded 'What are you for?'

[51] Fabrizio Chiappetti, *Visioni dal futuro. Il caso di Philip K. Dick*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna, 2000, p. 96-117.

> ‘To show you,’ Wilbur Mercer said, “that *you aren’t alone. I am here with you and always will be*. Go and do your task, even though you know it’s wrong.
> ‘Why?’ Rick said. ‘Why should I do it? I’ll quit my job and emigrate.’
> The old man said, ‘You’ll be required to do wrong no matter where you go. *It’s the basic condition of life, to be required to violate your own identity*. At some time, every creature which lives must do so. It is the ultimate shadow, the defeat of creation; this is the curse at work, the curse that feeds on all life. Everywhere in the universe.’[52]

Lo svelamento della sua identità fallace si presenta come metafora della crisi di senso attuale che fonde quesiti filosofici a riflessioni antropologiche. L’unica dimora esistenziale dell’uomo sembra ormai essere un mondo tecnologico disumanizzante, china dell’abisso del degrado di un’umanità che, per affermare la propria prerogativa di *vivente*, dovrebbe affidarsi non tanto ai vari Mercer progettati e prodotti artificialmente, quanto a quello che queste personalità carismatiche rappresenterebbero[53]: vale a dire il ripensamento della questione antropologica alla luce della categoria della *relazione*, sintetizzabile nelle celeberrime parole di John Donne, “No Man is an Island”. Da questo punto di partenza Dick, come noto, giungerà ad una fase visionaria mistica il cui cardine, tuttavia, rimarrà l’imprescindibilità della reciprocità della presenza in quanto senso ultimo dell’esistenza umana. Questa sarebbe forse stata la risposta dickiana al problema della crisi antropologica, magistralmente sintetizzata da Albert Camus con le seguenti parole:

---

[52] Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Del Rey/Ballantine, New York, 1982, cap. 15, p. 156. Corsivo mio.

[53] Katherine Hayles, a tale proposito, interpreta il mercerismo come un effettivo alleato del capitalismo e dunque responsabile della creazione di un sistema in cui il privilegio finanziario si fonde con quello della santificazione religiosa. Tuttavia, il rapporto tra lo scrittore e tale culto permane ambiguo dal momento che il testo sembra suggerire che il mercerismo sia *tanto* una forma di marketing politico *quanto* un’autentica esperienza mistica. K. Hayles, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago and London, cap. “Turning Reality Inside Down and Right Side Out: Boundary Work in the Mid-Sixties Novels of Philip K. Dick”, p. 175.

> Vi è un solo problema veramente filosofico, quello del suicidio. Giudicare se la vita valga o non valga la pena di essere vissuta, è rispondere al quesito fondamentale della filosofia[54].

L'origine delle sue riflessioni è indubbia: la sua maggiore preoccupazione sembra essere stata non tanto quella di giungere alla comprensione delle origini del male, quanto quella di sconfiggerlo. Si può legittimamente sostenere che, anche prendendo in considerazione l'ultima fase mistica della sua esistenza, la cifra più profonda dello scritture rimane la *charitas*, *agape* o *empatia*, ovvero la partecipazione profonda tra uomo e uomo, o tra uomo e Dio, l'unica in grado di vincere il meccanicismo determinista di un destino cieco e rigido, ostacolo più consistente alla vera essenza dell'umanità: la libertà.

[54] A. Camus, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano, 1994, p.11.

APPENDICE

Lineamenti per un'analisi comparata con le opere di James Graham Ballard: la logica delle devianze e la psicopatologia della vita quotidiana.

1. RAPPORTO TRA BIOGRAFIA E NARRAZIONE: LA DEFORMAZIONE FANTASTICA DI EVENTI PSEUDO-AUTOBIOGRAFICI

> *In many ways my entire fiction is the dissection of a deep pathology that I had witnessed in Shanghai and later in the post-war world, from the threat of nuclear war to the assassination of President Kennedy, from the death of my wife to the violence that underpinned the entertainment culture of the last decades of the century.*
>
> (J.G. Ballard)

L'opera dello scrittore e saggista inglese James Graham Ballard merita un'attenzione particolare non solamente per il suo valore prettamente artistico-letterario, quanto per la sua incomparabile capacità di farsi terreno di ricerca e problematizzazione di un'acuta e spesso sconcertante analisi sociologica e antropologica della società contemporanea. Vero e proprio sismografo dei lati più oscuri della nostra complessa epoca postmoderna, lo scrittore è riuscito a dare una resa a tratti inquietante di una contemporaneità attraverso le lenti della quale si snodano pagina dopo pagina le atrocità, ossessioni mass-mediali, incubi ecologici, degenerazioni sociologiche e psicologiche che caratterizzano la percezione contemporanea.

La complessità di un approccio così patologicamente puntuale, a tratti imbarazzante, nei confronti di una realtà destituita del proprio senso pone notevoli interrogativi sulla collocazione di un tale tipo di scrittura che oscilla tra l'insano, il catastrofico, lo scientifico e il pornografico. Attraverso una strategia di *de*localizzazione e *de*contenimento, l'opera ballardiana sembra trovare legittimo posizionamento in un luogo che è sempre *al di là* del genere letterario invocato: prendendo in considerazione l'opposizione binaria *science fiction*/*mainstream*, i critici dell'una o dell'altra fazione

sono inclini a mostrare apprezzamento per il suo operato principalmente per il suo aver saputo trascendere le regole di entrambi i generi.

Data per acquisita l'unanime difficoltà nell'alzare una barriera incontrovertibile che separi la fantascienza dal *mainstream*, l'aspetto che questo lavoro punta a mettere in evidenza è l'analogia con l'immaginario dickiano, confermata dal comune tratto denominatore dell'insistenza in tematiche relative alla *psicopatologia mentale*. Il presente capitolo, nello specifico, affronterà il rispecchiamento delle vicende biografiche dello scrittore nel suo operato, mostrando come la creazione letteraria abbia, anche nel suo caso, svolto il ruolo di lunga e dolorosa seduta psicoanalitica durante la quale i traumi irrisolti, fatti riaffiorare dopo una letargia decennale[1], sono stati utilizzati come materiale di ispirazione artistica.

I due principali testi *mainstream*, *Empire of the Sun* and *The Kindness of Women*, sembrerebbero proporsi ad una prima lettura come formule disvelative applicabili al corpus letterario al fine di decodificarne le origini e i funzionamenti, svelando gli arcani misteri che si celano dietro tutte quelle aberrazioni bizzarre e perverse che risuonano nei testi in modo così ossessivo da essere divenute cifre caratterizzanti della scrittura ballardiana. Questa prospettiva suscettibile di involvere in un approccio eccessivamente semplicista dell'affascinante complessità dello scrittore guarda alle così dette autobiografie come a delle apologie che riuscirebbero nell'arduo intento di rendere autobiograficamente comprensibile la *fiction*, sopprimendone l'essenziale aspetto della finzionalità e riducendole alla loro funzione di meccanismi di rivelazione e decodificazione.

Come è stato correttamente proposto, entrambe le opere citate emergono in quanto sfide significative di affrancarsi da qualsivoglia rigida divisione tra i generi,

---

[1] Il silenzio di Ballard sulle traumatiche esperienze infantili, protrattosi per decenni, sembra trovare giustificazione nella ben nota incapacità di articolare in modo coerente e sensato quella natura caotica e distruttiva tipica della guerra. Sul rapporto tra l'eccesso dell'orrore della belligeranza del moderno mondo industrializzato e le limitate risorse psicologiche del fragile ego post-conflitto mondiale, si chiede Benjamin: "Was it not noticeable at the end of the war that men returned from the battlefield grown silent – not richer, but poorer in communicable experience?". W. Benjamin, "The Storyteller. reflections on the Works of Nikolai Laskow" in *Illuminations*, Trans. Harry Kohn, Fontana Collins, London, 1979, p. 84.

rispecchiandosi nella definizione di *autobiographical novels*[2]. Una volta abbandonata la tradizionale dicotomia tra realtà e finzione, sembra chiaro quanto queste opere (similmente all'operato dickiano) percorrano un doppio binario, da un lato prendendo spunto dalle eccezionali e sofferte esperienze di vita che hanno segnato così profondamente la psiche dello scrittore, e dall'altro riscrivendo e finzionalizzando la storia degli eventi accaduti, collocandosi in questo modo in un luogo di perpetua e fruttuosa *oscillazione* segnata da una costante permutazione di aspetti e prospettive.

Difficile sarebbe negare *in toto* il ruolo rivelatore di questi scritti. Una volta entrato nel regno dell'autobiografia ballardiana, il lettore viene automaticamente proiettato in una rilettura dell'*oeuvre* dello scrittore in cui si individuano volta per volta i traumi che hanno generato ossessioni così pervasive. I paesaggi di desolazione ambientale e psicologica caratterizzati da una regressione da tutti i punti di vista, quello esistenziale *in primis*, sembrano tutti provenire dalla rivisitazione del ricordo del campo di Lunghua a Shanghai dove il giovanissimo Ballard è stato internato durante la seconda guerra mondiale dal 1942 al 1945, che sarà il fulcro di *Empire* e il punto di partenza di *Kindness*[3].

Il rapporto tra i due testi è singolare: apparentemente sembrerebbero essere l'uno la ripresa dell'altro (si pensi alle numerose immagini analoghe che pervadono i testi come le "rotting coffins projected from the loose earth like a chest of drawers" o i "dead soldiers (…) as if they had fallen asleep together in a deep dream of war"[4] in *Empire of the Sun* permutate in "open coffins protruded like drawers in a ransacked wardrobe" e "dead infantrymen (…) as if asleep in a derelict dormitory"[5] in *The Kindness of*

---

[2] Roger Luckhurst, "Petition, Repetition and 'Autobiography': J.G. Ballard's 'Empire of the Sun' and 'The Kindness of Women' ", *Contemporary Literature*, Vol. 25, No. 4 (Winter, 1994), pp. 688-708. Sul rapporto con il *mainstream* si rimanda anche a Charles Nicol, "J.G.Ballard and the Limits of Mainstream SF", *Science Fiction Studies*, Vol. 3, Part 2, July 1976.

[3] A questa esperienza si riallaccia anche l'insistenza della tematica del volo, presente in molteplici suoi testi, connessa al rapporto quasi morboso che il giovane scrittore aveva intrecciato con l'oggetto-aereo in quanto simbolo di predominio, potenza, coraggio e liberazione.

[4] J.G. Ballard, *Empire of the Sun*, Panther, London, 1985, pp. 29 e 32

[5] J.G. Ballard, *The Kindness of Women*, HarperCollins, London, 1991, p. 25.

Women), ma un'attenta analisi di entrambi ne rivela delle diversità indicative dell'estenuante opera di riesumazione e rielaborazione di accadimenti la cui verità psicologica possiede un diritto e legittimità di rappresentazione maggiore di quella oggettiva. L'esempio più decisivo di questo processo di rimaneggiamento del reale può essere individuato nella commutazione dell'evento-chiave di *Kindness*: la scena dell'uccisone casuale – e dunque traumatica e significativa *in quanto* gratuita – di un prigioniero cinese, torturato e lasciato morire asfissiato sotto lo sguardo imperturbabile e divertito di due soldati giapponesi, nei pressi di una stazione ferroviaria abbandonata, si pone in un curioso rapporto di corrispondenza con il sentimento di identificazione e senso di colpa nei confronti del giovanissimo pilota kamikaze dell'*Empire*.

Il rapporto tra lo scrittore e la sua appartenenza al mondo britannico merita un accenno di riflessione. Benché nato all'interno di una famiglia britannica, la sua personalità si svilupperà a partire da un'infanzia da *outsider* trascorsa tra gli espatriati a Lunghua e, soprattutto, dalla presa di coscienza di essere stato in grado di sopravvivere alla guerra grazie alla sua capacità adattiva di *sottomissione* e, per certi aspetti, di negazione di una modalità di reazione agli eventi tipicamente britannica. Il giovane Jim guarda presto con disprezzo all'inabilità anglosassone di accettazione della vita nel campo, paralizzata in una corazza di identità nazionale irrigiditasi dall'eccessivo orgoglio per la propria eredità culturale, per le distinzioni spurie tra il concetto di "noi" o "loro" e di "giusto" e "sbagliato".

La distanza che separa i convenzionali schemi di valori basati su un sentimento di falsa auto-commiserazione nostalgica da una realtà di guerra impietosa in cui si perde facilmente di vista la capacità di identificare nettamente il nemico provoca nel giovane scrittore un sentimento di humour pirandelliano in cui l'oggetto fonte di comicità induce non solo la ridicolizzazione di se stesso ma anche un processo di comprensione delle sue logiche più recondite. L'immagine di una folla inglese che, cieca di fronte alle vere necessità del conflitto, dopo aver trascorso gli anni di pace nei campi di tennis e di cricket del Far East, rimane convinta del fatto che anche durante la guerra sia possibile continuare lo stile di vita al quale era viziosamente avvezza (trasportando nella fuga dal campo "dozens of tennis raquets hung from the suitcase handles, (…) cricket bats and fishing rods, and even a set of golf clubs tied to the bundle of pierrot costumes"[6]), rivela

[6] J.G. Ballard, *Empire of the Sun*, Flamingo, London, 1994, p. 241.

tutta l'incongruenza di un popolo che, stremato dalle aspettative disilluse dal volgersi del conflitto e ridotto a fantasma di se stesso (la cui immagine viene comicamente risaltata dal loro trasportare oggetti correlati alla loro passata, ma oggi del tutto impensabile, prodezza fisica), sembra non aver saputo apprendere alcuna vera lezione di vita dal tempo trascorso nel campo di internamento[7].

Al contrario, la sconfinata immaginazione di Jim – dote dallo scrittore stesso esaltata in più occasioni e correlata alla sua professione di scrittore di *science fiction* – sembra avergli dato gli strumenti per rimanere in contatto con una realtà ignorata o negata dalle altre coscienze, in cui ogni imperativo morale o considerazione sociale crolla ai piedi di un sistema di gratuità in cui solo l'identificazione con l'oppressore – scelta adottata da Jim – e la completa dissociazione empatica dalla sofferenza dell'altro può assumere le sembianze di un atteggiamento congruo per il contesto[8].

Il potere salvifico dell'immaginazione ha riempito la mente del giovane di sogni evasivi, stimoli, eccitazioni e ispirazioni, saziando la sua psiche emaciata e costituendo un mondo altro in cui la sopravvivenza mentale può essere contemplata a prezzo però di adottare una strategia psicologia basata sull'ottundimento del sentimento empatico, l'unica in grado di far accettare la legittimità di regole inammissibili in altri contesti.

Come Jim acquisisce presto, in questo mondo alla rovescia in cui non vi è più posto per l'altruismo e per gli scrupoli morali, la preservazione di sé costituisce la priorità assoluta raggiungibile attraverso l'immissione in un circuito chiuso ed auto-rigenerantesi in cui si fondono la sopravvivenza fisica, la morte emotiva ed il silenzio etico. Questo processo di de-umanizzazione, indotta dalla consapevolezza che "that

---

[7] Interessante notare il rapporto di Jim con due figure paterne diametralmente opposte: da un lato, il dottor Ransome, incarnazione dei valori di perbenismo e altruismo britannici incapace di accettare la mancanze di scrupoli morali nel ragazzo e Basie, epitome di un istinto amorale per la sopravvivenza.

[8] La scena in cui Jim ottiene dai soldati giapponesi una bottiglia d'acqua che beve interamente, senza fare accenno di condividerla con gli altri prigionieri, scatena in lui e nei giapponesi una risata rivelatrice della loro comune comprensione del senso della guerra. Un atto, dunque, egoistico e ben calcolato per risvegliare le coscienze addormentate degli altri prigionieri e per dichiarare defunti i valori ai quali tutti ancora cercavano di aderire.

kindness[9], which his parents and teachers had always urged upon him, counted for nothing"[10], emerge in molte scene shockanti in cui la completa scissione psichica del giovane rispetto al contesto enfatizza la sua ormai acquisita incapacità di rispondere emotivamente ad azioni destabilizzanti, come può essere un omicidio. Le preoccupazioni di Jim, testimone passivo di una barbaro atto di uccisione di un *coolie* cinese ad opera delle spietate guardie giapponesi, rivolte agli spazi pubblicitari del *Reader's Digest* ("There were no advertisements in the *Reader's Digest*, which was a shame[11]") ne rivelano la totale perdita del sentimento emotivo e lo coprono di quel sentimento di "shame" di chi osserva indifferente l'acme della violenza perpetrata di fronte ai propri occhi.

Come ha osservato lo sguardo acuto della scrittrice Virginia Woolf:

> In the vast catastrophe of the European war our emotions had to be broken up for us, and put at an angle from us, before we could allow ourselves to feel them properly in poetry or fiction. The only poets who spoke to the purpose spoke in a sidelong, satiric manner[12].

l'esperienza della guerra è così disastrosamente totalizzante da richiederne un approccio non diretto, ma "sidelong"[13]. Il trauma da essa generato, che Freud nei suoi studi sulla

---

[9] Termine non a caso ripreso nella seguente autobiografia, *The Kindness of Women*, che confuterebbe la teoria secondo la quale la gentilezza ha perso ogni valore: Ballard più volte sottolinea come "the kindness of women" lo abbia letteralmente salvato dal baratro esistenziale. J.G. Ballard, *The Kindness of Women*, Flamingo, London, 1994, p. 161.

[10] J.G. Ballard, *Empire of the Sun*, Flamingo, London, 1994, p. 86.

[11] J.G. Ballard, *Empire of the Sun*, Flamingo, London, 1994, p. 229.

[12] V. Wool, *The Common Reader*, Vol. 1, Harcourt, Brace and Company, New York, 1953, p. 34.

[13] L'ossessione di Jim per gli appellativi e le parole nuove – il cui apprendimento rimane sempre insaziato – potrebbe essere letta come il tentativo di trovare i termini giusti entro cui definire l'esperienza della guerra, la cui ambivalenza ontologica si rispecchia nell'indeterminatezza linguistica. La dimensione linguistica, apprende presto il giovane, permane nel suo essere un sistema arbitrario inabile nel mappare la realtà nella sua completezza (si pensi alla sua irritazione nei confronti dell'atto messo a punto dai prigionieri inglese di

nevrosi suggerisce essere originato dall'introiezione del terrore per l'avvento di un pericolo esterno e causa della distruzione dell'ego dall'interno[14], colpisce sia il corpo che la mente laddove lo smembramento fisico agisce analogamente al collasso mentale.

Questa dissociazione o frattura interna della psiche, la quale, come hanno messo in luce Donald Kalsched e John Steiner, non connette ma disconnette ("not to link, but to de-link – to split or to dissociate"[15]) provocando "the appearance of a *rent* in the relationship between the ego and reality"[16], viene più volte esperita dal protagonista dell'*Empire*. In molteplici occasioni, Jim viene colpito da un processo di de-personalizzazione e separazione della mente dal corpo in cui il distaccamento dalla realtà ne costituisce la specificità:

> A strange *doubling of reality* had taken place, as if everything that had happened to him since the war was occurring within a *mirror*. It was his mirror self who felt faint and hungry, and who thought about food all the time. He no longer felt sorry for this other self[17].

Nonostante la comprensibile difficoltà di elaborare e assemblare adeguatamente gli eventi di guerra, la percezione degli effetti del trauma sulla propria psiche è sì incompleta e limitata, ma non del tutto assente. Il James Graham Ballard, scrittore adulto che ripercorre con il beneficio della distanza temporale i corridoi bui della propria infanzia gettandovi uno sguardo più consapevole, offre spesso nel romanzo una

---

rinominare le vie di Lunghua con i nomi delle strade di Londra) ma permette, benché processo mistificatorie, la generazione di una realtà altra. A.Gasiorek, *Contemporary British Novelists, JG Ballard*, Manchester University Press, Manchester, 2005, p. 158.

[14] Si rimanda a S. Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trans. J. Strachey, Penguin, Harmondsworth, 1974, p. 429.

[15] D. Kalsched, *The Inner World of Trauma: Archetypal Defences of the Personal Spirit*, Routledge, London, 1999, p. 66.

[16] J. Steiner, *Psychic Retreats: Pathological Organizations in Psychotic, Neurosis and Borderline Patients*, Routledge, London, 1999, p. 64. Si rimanda anche a S. Freud, "Splitting of the Ego in the Process of Defence", in *On Metapsychology: the Theory of Psychoanalysis*, trans. J. Strachey, Penguin, Harmondsworth, 1984, pp. 461-462.

[17] J.G. Ballard, *Empire of the Sun*, Flamingo, London, 1994, p. 103. Corsivo mio.

soggettiva non filtrata del punto di vista dei personaggi. In alcuni passi significativi, Jim sembra prendere completa coscienza del senso della sua febbrile attività maniacale nel campo che "screened his mind from certain fears that he had tried to repress, that the years in Lunghua would come to an end" dandogli "the illusion that the war would last forever"[18] e delle sue fantasie di onnipotenza di fronte all'immagine delirante di sé in grado di resuscitare il cadavere del pilota giapponese "in that futile dream that they would fly away together, leaving Lunghua, Shanghai and the war forever behind them"[19]. L'oscillazione tra diverse identità si inserisce all'interno di una surreale e visionaria rappresentazione di una Lunghua in cui realtà e sogno[20], storia e mito, si fondono creando un'immagine di ispirazione surrealista.

La teoria per cui la scena traumatica non può essere presente alla coscienza del soggetto traumatizzato e dunque non disponibile per un'eventuale postuma rappresentazione e elaborazione non si addice pienamente alla condizione mentale di Jim il quale affianca ad una salvifica dissociazione dal reale lo scudo protettivo di un'immaginazione sconfinata, fonte di una potente rigenerazione. Secondo letture psicoanalitiche del trauma, sia la dissociazione che l'identificazione sono lette come risposte tipiche allo shock. Dal momento che il processo di identificazione permette al soggetto traumatizzato di proiettare su se stesso l'immagine dell'aggressore al fine di assimilare lo shock, Jim si dissocia dalle realtà belligerante ma al tempo stesso tende ad identificarsi con l'aggressore giapponese, al quale il ragazzo desidera unirsi attraverso l'arruolamento nell'esercito. Ammaliato dal coraggio del popolo giapponese, il desiderio di unione con il nemico accresce in proporzione a quello di distanziamento dal popolo britannico, suggerendo un velato atteggiamento di disgusto nei confronti di se stesso in quanto britannico *e* prigioniero.

D'altronde, l'ambigua funzione di oppressori e protettori dei giapponesi confonde ulteriormente la prospettiva del giovane scrittore il quale percepisce chiaramente quanto determinante sia il loro ruolo nel suo destino di vita o di morte:

---

[18] J.G. Ballard, *Empire of the Sun*, Flamingo, London, 1994, pp. 225-226.

[19] J.G. Ballard, *Empire of the Sun*, Flamingo, London, 1994, p. 337.

[20] Jim si sente "awake and asleep at the same time, dreaming of the war and yet dreamed of by the war", J.G. Ballard, *Empire of the Sun*, Gollancz, London, 1984, p. 260.

> If the Japanese triumphed, that small part of his mind that lay forever within the runway would be appeased. But if they were defeated, all his fears would have been worth nothing[21].

L'identificazione dell'oppressore con l'oppresso funziona come livello superficiale di una ben più patologica identificazione con la Guerra stessa, percepita come l'espressione più completa di un sublime istinto di auto-annichilimento che si configura, in ultima analisi, come il prodotto dello stesso trauma che Jim tenta di evadere così pragmaticamente.

Le immagini di morte (corpi amputati e in putrefazione, gole recise e arti galleggianti) che traboccano dalle pagine del romanzo – e il fascino che esse presto iniziano a suscitare nel giovane Jim – si pongono come aspetto decisivo dell'infanzia dello scrittore che sembrerebbe giustificare il suo ricorrere ad immagini di estrema violenza in tutte le sue opere narrative. Il piccolo Jim, sperimentato il fallimento del sistema inglese con la sua rigida divisione in classi e l'incongruità dell'approccio alla realtà della guerra, perde la fiducia nel concetto di autorità e si getta nell'immaginario della tecnologia e morte che scopre in prodotti specificatamente americani: i macchinari di guerra e naturalmente i film.

Shangai stessa, quel "bright but bloody kaleidoscope"[22] luogo metonimico di violenza, sesso e glamour, altro non sembra agli occhi del ragazzo che un immenso set cinematografico in cui la violenza è talmente grottesca e *spettacolarizzata* da apparire come uno dei tanti prodotti dei media americani. Nella sua mente dotata di eccezionale sensibilità ed energia immaginativa, accesa e rimpinguata dalle sue *flâneries* per le vie di quello spazio elettricamente esotico che era la Shanghai dell'epoca, il piccolo Jim si rende presto conto che il mondo in cui deve tentare di sopravvivere è, come un gioco (non a caso ci si dice che sta scrivendo un libro sulle regole del *contact bridge*, al quale lui personalmente non ha mai giocato), dominato da regolamentazioni arbitrarie a cui sottomettersi. In una dimensione in cui il potere stesso è una questione di arbitrarietà

---

[21] J.G. Ballard, *Empire of the Sun*, Flamingo, London, 1994, p. 188.

[22] J.G. Ballard, *Miracles of Life: Shanghai to Shepperton, an Autobiography*, Fourth Estate, London, 2008, p. 5.

che si alimenta di quella violenza estrema che ne è cifra di potenza[23], l'identità del giovane – disgregatasi in concomitanza con l'arresa di Shanghai – non potrà più essere ri-assemblata: tutt'al più ricostruita *ex novo* attraverso un processo di adattabilità ad un contesto che ha perso ogni legame con quanto si desumeva essere "normale".

La devastante esperienza della morte dell'amata moglie Mary (Miriam in *The Kindness of Women*) ha riportato lo scrittore nel suo passato di atrocità, violenza e morte, facendo emergere il ruolo centrale che gli episodi di morte collettiva e distruzione – dalle raccapriccianti realtà fisiche e psicologiche della seconda guerra mondiale al terrore causato dal pericolo imminente di un Armageddon nucleare negli anni postumi – hanno avuto nella sua psiche. La tendenza a leggere questi testi come perlomeno semi-autobiografici conferisce l'occasione di problematizzare l'essenza della mente dello scrittore, definibile in ultima analisi come un sanguinario campo di battaglia, un complesso paesaggio di feroci immagini e ricordi, generati da una commistione di reale e finzione.

Si tratta di sperimentazioni sull'offuscamento dei confini tra concetti di inizio, fine e ri-inizio e tra spazi – si pensi all'ossessione del giovane Jim nel trovare il luogo e tempo esatto dell'inizio e della fine del conflitto[24] e a tutte le problematiche relative alla acquisizione e riscrittura dei propri spazi, a partire da quello specificatamente fisico nel campo di Lunghua all'interno della stanza della famiglia Vincents – che si vuole processo metonimico di una problematizzazione più ampia che ingloba la presunta possibilità di marcare una linea divisoria tra narrazione e autobiografia.

---

[23] Dennis A. Foster, "J.G. Ballard's Empire of the Senses: Perversion and the Failure of Authority", *Modern Language Association*, Vol. 108, No. 3 (May, 1993), pp. 519-532.

[24] Il testo è, infatti, colmo di allusioni ai concetti di inizio e fine. Partendo dallo scherzo paterno di imputare l'inizio della guerra al piccolo Jim ("You might even start the war"), nel campo di Lunghua il tentativo di incontrare e riconoscere la fine di quella terribile parentesi esistenziale ossessiona i personaggi nella misura in cui si rendono progressivamente conto della totale inconsistenza delle fine ufficialmente dichiarate. La domanda posta da Jim in seguito ad una serie di ripetizioni ossessive sulla presunta fine del conflitto (come ad esempio "The war must end", "It will", "It must end soon". "It has almost ended. (…). The war has ended") riguarda proprio il suo ri-inizio: "But (…) when will the next begin (…)?".J.G. Ballard, *Empire of the Sun*, Panther, London, 1985, pp. 255-256.

La pressione psicologica di dover "find the real from all this make-believe"[25], e di differenziare dunque il livello fattuale da quello finzionale si rivela una costante dei testi dello scrittore, la cui singolarità si colloca proprio nello spazio di negoziazione tra la creatività artistica e la testimonianza storica. La proposta di classificare *Empire* come romanzo basato su eventi di vita reale e *Kindness* come "auto fiction" (laddove l'unico testo di narrativa autobiografica sia *Miracles of Life: From Shanghai to Shepperton, an Autobiography*) può conferire interessanti stimoli di riflessione. Mentre il *Bildungsroman Empire* mostra ancora segnali di cautela nei confronti del genere dell'autobiografia (come ad esempio l'uso del narratore alla terza persona spesso più informato dei fatti rispetto al protagonista Jim) che mirano a creare una distanza tra l'autore e il personaggio, a dispetto del nome comune, *Kindness* ai avvicina ulteriormente al genere autobiografico coprendo una sezione di vita molto più estesa (dal 1937 al 1987, inclusi gli studi in psichiatria al King's College a Cambridge, il *training* presso la base della air force Moose Jaw NATO in Canada, la morte della moglie nel 1963 e l'adattamento cinematografico dell'*Empire* di Spielberg) fino a giungere a *Miracles* in cui l'avvicinamento al genere viene rafforzato dall'inserimento di molteplici fotografie, come prove documentarie a supporto della particolare versione degli eventi[26].

Kindness si offre come prospettiva differente degli accadimenti bellici, focalizzandosi prevalentemente sulle conseguenze che un tale evento traumatico può avere nella psiche adulta. Alla narrazione in terza persona dell'*Empire*, interessante esempio di discorso a doppia voce in termini bakhtiniani in cui il lettore può facilmente distinguere la presenza di due diverse coscienze in una singola affermazione – e di due diverse attitudini valutative, dal momento che la prospettiva dello scrittore ormai maturo in grado di gettare uno sguardo savio ed indagatore decisamente al di là della capacità comprensiva che poteva avere il proprio sé giovane si giustappone a tutti quei

---

[25] J.G. Ballard, *Miracles of Life: Shanghai to Shepperton, an Autobiography*, Fourth Estate, London, 2008, p. 38.

[26] Per un ulteriore approfondimento sul rapporto tra queste tre opere si rimanda a Umberto Rossi, "Mind is the Battlefield: Reading Ballard's 'Life Trilogy' as War Literature", in *J.G. Ballard, Contemporary Critical Perspectives*, Jeannette Baxter, Continuum, New York, 2008, pp. 66-77.

fraintendimenti che le fervide derive immaginative avevano causato nella mente di Jim – si affianca la prima persona in *Kindness*, la quale fornisce indubbiamente un resoconto più personale – e dunque, veritiero – degli eventi narrati. Alla prima parte del romanzo che brevemente ri-narra gli accadimenti centrali dell'*Empire*, spessi ripresentandoli, alterati, da un angolo prospettico differente mettendo così in discussione la veridicità di tali narrative le quali, più che ricostruzioni definitive di una realtà passata, emergono come versioni differenti ma non incompatibili, seguono approfondimenti sulla vita adulta dello scrittore, la cui preoccupazione centrale si conferma essere l'ambiguo ruolo – a tratti difensivo e allucinatorio – esercitato dall'immaginazione nel processo di formazione della propria identità.

Le parole dello scrittore:

> So much had happened that I had not been able to remember or forget (…). My sense of myself had changed, and I had mislaid part of my mind somewhere between Lunghua and Shanghai[27].

mettono in luce quanto il trauma personale abbia impantanato la sua psiche in un ineluttabile *limbo psicologico* dove il suo perverso fascino nei confronti di una "glamorous violence", di una morte americanizzata, si offre come strategia difensiva per depotenziare il fragore della violenza subita, ricollocandola e isolandola nel regno dell'immaginario e trasformandola così in mera rappresentazione. Alle parole che Peggy gli rivolge, "Viet Nam war, the Kennedy assassinations, the Congo, those ghastly *ratissages* (…) might have been invented for you"[28], lo scrittore sembra risponderle confermando la teoria del suo gusto per la violenza spettacolarizzata come conseguenza di una immaginazione psicotica indissociabile dalle esperienze che ne hanno contribuito alla formazione: "in many ways the media landscape of the 1960s was a laboratory designed specifically to cure me of all my obsessions"[29].

Benché, dunque, non ci siano riferimenti diretti al corpus letterario ballardiano, nelle autobiografie – e in maniera particolarmente evidente in *The Kindness of Women* – il

[27] J.G. Ballard, *The Kindness of Women*, Flamingo, London, 1994, p. 65.

[28] J.G. Ballard, *The Kindness of Women*, Flamingo, London, 1994, p. 269.

[29] J.G. Ballard, *The Kindness of Women*, Flamingo, London, 1994, p. 190.

collegamento tra i due domini si cela acutamente dietro una miriade di richiami e allusioni che vanno dalla citazione di frasi provenienti da una qualche opera narrativa (a volte essendo addirittura un titolo stesso dell'opera, come ad esempio "The atrocity exhibition" o "the drowned world"[30]) o dall'acquisizione di un registro linguistico, ad esempio quello scientifico-pornografico, selezionato per esporre idee-chiave della poetica ballardiana, prima fra tutte quella sulla "death of the affect"[31].

L'esempio più rilevante sono le riflessioni su come l'incidente stradale inizia a funzionare come potente metafora di quel peculiare sogno e desiderio di violenza che ha permeato gli anni Sessanta. L'"ecologia della violenza", secondo una visione in cui la tecnologia si configura come distruttrice ma al tempo stesso potenziale stimolo per risvegliare le emozioni così poveramente assopite, riflette quella *numbing brutality*, specifica di quel decennio[32]. Descrivendo la celeberrima mostra sui relitti delle auto post-scontro che Ballard ha personalmente curato nel 1970, ospitata alla London New Arts Laboratory, lo scrittore confessa le valenza che per lui assume l'immagine dello scontro automobilistico il quale "summed up so many of [his] obsessions at the time" essendo "a repository of the most powerful and engaged emotions, a potent symbol in the new logic of violence and sensations that ruled our lives"[33].

Lo scrittore, infatti, in correlazione a questo evento così significativo per la sua evoluzione psichica e shockante per i visitatori che allora vi si cimentarono, si immerge in una esposizione delle sue teorie sulla violenza che altro non è che il sunto delle visione sintomatologiche sviluppate in *The Atrocity Exhibition*:

> The marriage of reason and nightmare which dominates the 1960s has given birth to an ever more ambiguous world. Across the communications landscape stride the *spectres of sinister technologies* and the dreams that money can buy. Thermonuclear weapons systems and soft-drink commercial coexist in an uneasy realm ruled by advertising and pseudo-events, science and pornography. *The death of feeling and emotion has at*

[30] J.G. Ballard, *The Kindness of Women*, HarperCollins, London, 1991, pp. 146-147.

[31] Il tema verrà approfondito successivamente nel seguente lavoro.

[32]M. Delville, *J.G. Ballard*, Northcote House Publishers Ltd, Plymouth, UK, 1998, "From Shanghai to Shepperton", pp. 67.76.

[33] J.G. Ballard, *The Kindness of Women*, HarperCollins, London, 1992, p. 221.

> *last left us free to pursue our own psychopathologies* as a game (…). 'Crashed Cars' illustrates the pandemic cataclysm that kills hundreds of thousands of people each year and injures millions, but is a source of endless entertainment on our film and television screens[34].

Questo richiamo continuo – *backwards*, ma anche *forwards* come nel caso dell'esperienza dell'assunzione dell'LSD che, notoriamente connessa alle visioni di una realtà abbagliante e ingioiellata dipinta in *The Crystal World*, si colloca in una fase postuma alla stesura del romanzo – tenta il lettore in un processo di decifrazione di tutti quegli indizi criptici disseminati nei romanzi, avvalorando in questo modo la definizione dell'autore dell'autobiografia di "cryptophoric subject"[35] il quale, nel tentativo di giungere a patti con tutte quelle pulsioni melanconiche che hanno generato il processo finzionale, elabora il concetto di perdita attraverso la rivisitazione continua dell'esperienza luttuosa. Secondo questa "theory of psychic concealment" o "poetics of hiding"[36], il soggetto affetto da malinconia ed incapace di dare appropriata espressione al proprio cordoglio erige nella propria psiche un luogo profondo in cui collocare la controparte oggettiva del concetto di perdita, una cripta celante segreti inenarrabili ma al tempo stesso desiderosi di venire alla luce attraverso gli inquietanti tentativi dei fantasmi contenuti in essa, i quali, "work[] like ventriloquist[s], like stranger[s] within

---

[34] J.G. Ballard, *The Kindness of Women*, HarperCollins, London, 1992, pp. 221-222. Corsivo mio.

[35] Teoria di Nicolas Abraham e Maria Torok esposta in "Introjection – Incorporation: *Mourning* or *Melancholy*". Trans. Nicholas Rand. *Psychoanalysis in France*, ed. Serge Lebovici e Daniel Widlocher, International UP, New York, 1980, pp. 3-16.

[36] Nicolas Abraham e Maria Torok, "Introjection – Incorporation: *Mourning* or *Melancholy*", trans. Nicholas Rand. *Psychoanalysis in France*, ed. Serge Lebovici e Daniel Widlocher, International UP, New York, 1980, p. 57.

the subject's own mental topography"[37] e "may come to haunt the keeper of the graveyard, making strange and incomprehensible signs"[38].

Tuttavia, il sogno di poter invocare una teorizzazione psicoanalitica del criptico che possa offrire una rivelazione inattesa del Segreto, di quel trauma primario che funge da motore per le ossessioni che marcano la *fiction* ballardiana si dissolve di fronte alla complessità di un'opera che si offre come anatomia testuale di una compulsione melanconica il cui punto di forza appare essere proprio il mantenimento e rafforzamento del misterioso messaggio criptico.

Entrambe le autobiografie, dunque, non fanno che mitologizzare e ricombinare tutti quei paesaggi, scenari e immagini ripetuti in modo maniacale all'interno di ulteriori *fictions* che giocano all'interno del genere dell'autobiografia. Lungi dal contenere una soluzione svelatrice che rimandi all'utopica speranza di cogliere un lembo di autenticità, le opere autobiografiche valorizzano con un gusto perverso i concetti di *inautenticità* e *mediazione*, attraverso un pervasivo senso della presenza del doppio che accompagna i principali eventi narrati. Non a caso abbondano in entrambe le autobiografie i rimandi ad analogie cinematografiche e teatrali, cosicché "the landscape now exposed in many ways resembled a panorama displayed on a cinema screen"[39], fino ad arrivare all'acme dell'interpenetrazione del reale e della rappresentazione definito "the last act in a profound catharsis that had taken many decades to draw to a close"[40], vale a dire la descrizione della realizzazione del film di Steven Spielberg, *Empire of the Sun* nel 1987, nella parte finale del libro *The Kindness of Women* (il quale termina emblematicamente con il lancio della barca di papiro di Thor Heyerdahl nel Pacifico, la quale non è replica dell'originale, ma replica in fiberglass della replica originaria, affondata nell'Atlantico).

In questa vertiginosa spirale baudrillardiana, le immagini si duplicano e ri-duplicano all'infinito fondendo il concetto di originale con quello di copia e proponendo una

---

[37] Nicolas Abraham, "Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology", trans. Nicholas Rand. *Critical Inquiry* 13 (1987), p. 290.

[38] Nicolas Abraham e Maria Torok, "Introjection – Incorporation: *Mourning* or *Melancholy*". Trans. Nicholas Rand. *Psychoanalysis in France*, ed. Serge Lebovici e Daniel Widlocher, International UP, New York, 1980, p. 8.

[39] J.G. Ballard, *Empire of the Sun*, Panther, London, 1985, p. 186.

[40] J.G. Ballard, *The Kindness of Women*, Flamingo, London, 1994, p. 345.

struttura narrativa "controlled by no centre, origin or end outside the chain of recurrent elements"[41] la cui immagine nodale è quella dei segni sparpagliati di un messaggio in via di dissoluzione, "the debris (…) of gigantic letters spelling out an apocalyptic message"[42], in cui l'elemento criptico si fa *locus* dell'illeggibilità e ininterpretabilità del reale[43].

Sarebbe pericolosamente riduttivo pensare di poter scorgere aspetti psichici dell'autore solo in quei personaggi che, nella autobiografie ma non solo, portano il suo nome. Tutti i personaggi, con il loro unico punto di vista di uomini colti, introspettivi, velatamente perversi e eternamente sospettosi, sono James Graham Ballard. Il tipico eroe ballardiano[44], con la sua acutezza mentale, leggero disgusto per la propria fisicità (non corroborato da alcun difetto fisico consistente), costante senso di fallimento (di una carriera lavorativa o situazione sentimentale), segnato dal tipico paradosso ballardiano di essere un uomo forte caratterizzato da una singolare debolezza, sceglie la dolorosa via dell'auto-reclusione in un qualche luogo bizzarro che ne rispecchi il complesso stato d'animo mentale. Come vedremo nell'analisi dei suoi romanzi più famosi, perennemente in cerca di quella che possiamo junghianamente definire *individuazione*, i

---

[41]J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Basil Blackwell, Oxford, 1982, p. 142.

[42] J.G. Ballard, *The Kindness of Women*, HarperCollins, London, 1991, p. 43.

[43] Il collegamento con il *cartouche* di Gerard Titus-Carmel analizzato da Derrida nelle sue discussioni sull'opera d'arte e il rapporto finzione e autobiografia appare fine troppo evidente. Come noto, Titus-Carmel realizzò 127 disegni di una bara-modello ai quali appese una dichiarazione scritta, il *cartouche*, in cui asseriva che i disegni rispettavano fedelmente il modello. Come per la autobiografie ballardiane, le domande da porsi sono molteplici, ma la principale è: quale dei due elementi (il *cartouche* o il disegno) si presta a decodificare l'altro? Non potrebbe invece essere il modello il risultato dei disegni e non viceversa?. J. Derrida, *The Truth in Painting*, Trans. Geoffrey Bennington e Ian McLeod, University of Chicago Press, Chicago, 1987.

[44] La cui invariata appartenenza ad un *milieu* sociale benestante – e le conseguenti riflessioni sui problemi razziali – potrebbero scaturire proprio dall'esperienza di vita dell'autore che ha trascorso i suoi primi quindici anni nel Far East. Su questo aspetto si rimanda a David Pringle, *Earth is the Alien Planet. J.G. Ballard's Four-Dimensional Nightmare*, Borgo Press, San Bernardino, USA, 1979, pp. 37-51.

protagonisti delle sue opere, in uno stato di totale isolamento di coscienza, annaspano alla ricerca dell'integrazione con un mondo alieno.

Le sue opere di ispirazione autobiografica, definite dallo scrittore storie di vita "seen through the mirror of the fiction prompted by the life"[45], si vogliono tentativi dotati di lucida autoconsapevolezza di riesumare le origini delle molte ossessioni tipicamente ballardiane. Le molteplici e ambigue immagine che caratterizzano i paesaggi della sua infanzia, dalle magnificenti ville svuotate e abbandonate alle piscine prosciugate, dai media ai sogni di volare, forniscono un *background* imprescindibile per tutta la sua scrittura immaginativa che attende di essere decodificata in retrospettiva alla luce delle singolari esperienze autobiografiche dell'autore[46].

Attraverso il meccanismo di costruzione dei sogni, lo scrittore ha saputo utilizzare la propria pregevole immaginazione al fine di edificare un universo paradossale in cui sogno e realtà si uniscono, mantenendo tuttavia le proprie peculiarità e assumendo paradossalmente la funzione del proprio opposto. Difficile dire con certezza se l'atto di scrittura abbia davvero costituito il ruolo di autoanalisi creativa, ma senza dubbio al

---

[45] W. Self, *Junk Mail*, Penguin, London, 1996, p. 360.

[46] Sulle immagini inconfondibilmente ballardiane, si chiede legittimamente D. Pringle dopo averne esposto un elenco esaustivo: "What do all these heterogeneous properties have in common? They are Ballardian – any reader with more than a passing acquaintance with his work will vouch for that – but what do they mean, and are they interconnected in more than a purely private and autobiographical manner?". R. Luckhurst sostiene che l'unico modo per determinarne il senso è attraverso la tautologia: Ballard scrive testi ballardiani la cui *unreadability* intrappola il lettore in un labirinto tautologico, impedendogli una comprensione d'insieme che vada altro la mera superficie. Come sostiene Derrida, un testo non può e non deve essere ascritto ad un principio di traducibilità totale, né essere intraducibilmente criptico e idiomatico: "A text lives only if it lives *on*, and it lives *on* only if it is *at once* translatable and untranslatable (…). Totally translatable, it disappears as a text, as writing, as a body of language. Totally untranslatable, even within what is believed to be one language, it dies immediately". David Pringle, *Earth is the Alien Planet. J.G. Ballard's Four-Dimensional Nightmare*, Borgo Press, San Bernardino, USA, 1979, pp 15-16. R. Luckhurst, *'The Angle between Two Walls'. The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool University Press, 1997, pp. 151-153. J. Derrida, "Living On: Border Lines", in *Deconstruction and Criticism*, ed. Harold Bloom, Yale UP; New Haven, 1979, p. 102.

lettore viene implicitamente richiesto di effettuare un'operazione di distinzione tra il contenuto palese di quelle immagini che riflettono i paesaggi interni della mente dello scrittore, spesso indecifrabile, insensato o inquietante, e il contenuto latente, ovvero quel vocabolario privato di simboli estratto dalla psiche dell'autore che forma ciò che Ballard definisce "spazio interiore". Come quadri surrealisti – e ben nota è la passione dello scrittore per tale movimento artistico – gli universi onirici inventati dallo scrittore rappresentano gli equivalenti esterni del mondo interiore della sua psiche, emergendo come sculture temporali di una drammatica ambiguità[47].

2. IL VALORE MISTICO DI STATI DI REGRESSIONE: LA NATURA DELLA CATASTROFE E LA CRISTALLIZZAZIONE DELL'ETERNITA'

> *A more important task than mapping the harbours and lagoons of the external landscape was to chart the ghostly deltas and luminous beaches of the submerged neuronic continents.*
>
> (J.G. Ballard, *The Drowned World*)

Determinare con certezza l'appartenenza di questi due scrittori all'ambito del modernismo o del postmodernismo si rivela un proposito sempre più arduo. L'elemento modernista che entrambi celano oltre gli aspetti più visibilmente immediati della loro scrittura è la loro imperterrita *ricerca di un senso* che dia logicità ad un universo reso nei loro romanzi in tutta la sua arbitrarietà e mistificazione. Tuttavia, se, come noto, Dick si rivolgerà ad un'ipotesi metafisica in cui collocare quasi perfettamente i tasselli di un puzzle interminabile per sua stessa essenza, Ballard si rifugerà in universi apocalittici in cui la catastrofe si presenta sia come un evento collettivo e universale che sconvolge l'equilibrio geofisico del pianeta sia come lo stravolgimento di una psiche tormentata che trova pace nel proprio auto-annichilimento. Il senso dell'apocalisse viene reinserito in una dimensione puramente interiore in quanto all'enfasi sull'evento

[47] J.G. Ballard, *A User's Guide to the Millennium*, trad. it. *Fine Millennio: Istruzioni per l'uso*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 1999, "tempo, memoria e spazio interno", pp. 279-281.

in sé si sostituisce la modalità attraverso la quale la psiche umana ne riesce a prendere coscienza[48].

Le narrazioni di cataclismi, che costituiscono una cospicua ed interessante parte dell'intera *oeuvre* ballardiana, riflettono una sorta di panorama psichico attraverso il quale l'autore finisce col distruggere se stesso, o quanto meno alcuni aspetti della propria personalità. Come ha spesso volutamente ribadito lo stesso Ballard, questi psicodrammi di regressione psichica non costituiscono atti definitivi e negativi, ma scaturiscono dalla forza di un'immaginazione costruttiva e positiva la quale, dotata di una potenza analoga all'oppressione che l'universo sfiancate impone sulla coscienza umana, si contrappone palesemente all'insensatezza delle logiche esistenziali, sfidandole al loro stesso gioco. In termini modernisti, dunque, essendo ognuna di queste fantasie un duro atto d'accusa contro le strutture formali di finitezza spazio-temporale, l'afflato che muove i personaggi ballardiani è significativamente la *ricerca di un senso* nell'universo[49].

La catastrofe – collettiva e privata – dischiude la possibilità di conferire un senso nuovo all'esistente posto che se ne comprenda l'imprescindibile valenza rivelatrice, tanto potente quanto quella devastante. Il personaggio, confrontandosi con una

---

[48] L'insistenza su queste tematiche può di certo essere correlata al momento storico in cui Ballard vive ed opera. Il ventesimo secolo si caratterizza per essere stato territorio della trasformazione del progresso in morte e declino. Dall'accelerazione del mutamento che ha avuto luogo negli anni Trenta e Quaranta si passa, in seguito al rallentamento causato dal secondo conflitto mondiale, all'uccisione del concetto di morte (forse in seguito all'utilizzo della bomba atomica). Se precedentemente agli anni Cinquanta le persone nutrivano un significativo interesse per il futuro e per un mondo moralmente superiore, la priorità dei decenni successivi diviene la soddisfazione dei propri bisogni in un presente immediato. La gente ha iniziato a nutrire paura e disinteresse per un futuro, svuotato progressivamente di senso e inglobato – insieme al passato – in un presente onnivoro. J.G. Ballard, *Il futuro è morto. Psicogeografia della modernità*, Mimesis, Milano, 1995, pp. 19-20.

[49] J.G. Ballard, *A User's Guide to the Millennium*, trad. it. *Fine Millennio: Istruzioni per l'uso*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 1999, "Cataclismi e tristi destini", pp. 291-292. Si rimanda anche a P. Prezzavento, *La città e la violenza. I mondo urbani e post-urbani di James G. Ballard*, Otium Paoletti editori, Ascoli Piceno, 2007, "James Ballard, pornografo dell'apocalisse", pp. 67-77.

catastrofe già irrimediabilmente avvenuta, è obbligato a modificare drasticamente la propria concezione delle condizioni di vita e morte e ad adattarsi a circostanze la cui mutazione si è compresa solo grazie all'acquisizione di una nuova consapevolezza. L'unica via per la salvezza è, in termini conradiani, quella di immergersi nell'elemento distruttivo e nuotarci dentro. Gli altrimenti claustrofobici paesaggi mentali e fisici tratteggiati nei suoi romanzi possono essere esplorati soltanto attraverso le zone di collasso, nelle quali la forza primaria che contrasta il gioco degli incastri della noia ed insensatezza del quotidiano prende il sopravvento. Il corpo, abitando il presente attraverso l'estraneità, l'assenza e la ricerca di nuove emozioni, viene chiamato a svolgere il ruolo di ultima frontiera, attraverso la rivelazione assoluta delle sue forza ed ossessioni.

Cantore delle mutazioni psichiche e comportamentale dell'era contemporanea, profeta non tanto del futuro quanto del presente, Ballard incentra i suoi molti romanzi catastrofici sul costante riferimento a lontanissime epoche pre-umane, il cui ricordo è conservato nella nostra dotazione genetica. Ispiratosi a opere come *Lord of the Flies* di W. Golding in cui l'isola, *setting* della rivelazione delle forze ed ossessioni dei bambini protagonisti, diviene il luogo di scatenamento delle forze primitive, *The Drowned World* (1962) è ambientato in una Londra inquietante, un paesaggio ostile all'uomo creatosi da drastici cataclismi ambientali[50] – in questo caso, l'aumento della temperatura e il conseguente innalzamento del livello dei mari – in cui animali e piante hanno rapidamente ri-assunto le forme primordiali del Triassico. Il paesaggio ha subito quattro forme di mutilazione: la prima è lo spopolamento, essendosi gli esseri umani sopravvissuti spostati nelle aree con un clima meno tropicale, la seconda è l'anonimato, la mancanza di riconoscibilità della Londra di un tempo, ormai invasa da una onnivora giungla equatoriale di fronte alla quale l'umanità si è definitivamente arresa, le terza è appunto la deprivazione di una forma riconoscibile, minacciata dal potere dello stato preumano o inumano che, con la forza della natura, abbatte immancabilmente tutti i muri eretti a difesa dei pochi spazi urbani sopravvissuti al disastro e la quarta è il

[50] Sul rapporto tra il clima e le forme di civiltà due sono i saggi fondamentali: *Il controllo della natura* di John McPhee, Adelphi, Milano, 1995 e *La lunga estate* di Brian Fagan, Codice Edizioni, Torino, 2008. P. Prezzavento, *La città e la violenza. I mondo urbani e post-urbani di James G. Ballard*, Otium Paoletti editori, Ascoli Piceno, 2007, p. 100.

collasso del tempo cronologico, sostituito da quello biologico, enormemente più antico[51].

In riferimento a *The Waste Land* di T.S. Eliot, a *Ulysses* di J. Joyce, ma anche a *The Tempest* di W. Shakespeare[52], la morte per annegamento permane come metafora centrale del romanzo, in quanto modalità meno dolorosa di abbracciare una condizione ontologica sconosciuta, di traslarsi immergendosi nell'elemento amniotico più primitivo. Il personaggio principale, Kerans, culmina il proprio tragitto esistenziale nell'immersione nel "huge velvet-upholstered womb in a surrealist nightmare"[53], un pianeta sommerso divenuto un immenso utero cosmico. La riemersione di un passato atavico inscritto nelle profonde viscere dello specifico umano genera una prospettiva sostanzialmente differente in cui il termine *recessione* acquisisce il significato di processo di movimento discendente della coscienza umana verso un'età pre-umana simboleggiata dalla jungla primordiale rinata e governata dai rettili:

> So he left the lagoon and entered the jungle again, within a few days was completely lost, following the lagoons southward through the increasing rain and heat, attacked by alligators and giant bats, *a second Adam searching for the forgotten paradises of the reborn sun*[54].

Il nuovo uomo, primo ed ultimo, l'alfa e l'omega, abbandona volontariamente il suo ruolo di soggetto culturale e storico, dopo avere esperito una mutazione a ritroso e

---

[51] Il tentativo del colonnello Riggs di riattivare gli orologi della città per ripristinarne il tempo storico e umano appare come una sorta di rianimazione simbolica della città stessa. Umberto Rossi, "Images from the Disaster Area: An Apocalyptic Reading of Reading Landscapes in Ballard's *The Drowned World* and *Hello America*", *Science-Fiction Studies*, Vol. 21 (1994), pp. 81-97.

[52] Si pensi anche ai molti riferimenti ai riti di fertilizzazione tramite acqua descritti da Sir J.G. Frazer in *The Golden Bough*. Per gli altri riferimenti letterari, si rimanda a Patrick A. McCarty, "Allusions in Ballard's *The Drowned World*", *Science-Fiction Studies*, Vol. 24, 1997, pp. 302-310. Tra le altre opere di riferimento, si citano *The Time Machine* di H.G. Wells e *La Divina Commedia* dantesca.

[53] J.G. Ballard, *The Drowned World*, Dent, London, 1983, p. 108.

[54] J.G. Ballard, *The Drowned World*, Dent, London, 1983, p. 175. Corsivo mio.

l'instaurarsi di una risonanza solipsistica tra l'individuo e la natura. In un processo contrario al tentativo di dominazione e trasformazione dell'ambiente isolano in un contesto socialmente riconoscibile, come quello perpetrato da Robinson Crusoe[55], il personaggio ballardiano Kerans, risucchiato dalle reminiscenze inconsce del passato geologico immesse nella colonna spinale di ciascun essere umano, rinuncia alla faticosa ed innaturale separazione dalla natura per abbracciare una forma di rinascita e nuova psicologia. Reinserendo l'umanità nel suo legittimo regno biologico, Ballard si affida alle idee di filogenesi ed ontogenesi per sondare il cammino ingannevolmente passivo dei propri personaggi i quali rinunciano al sogno di dominio del globo terrestre e accettano la logica del cambiamento evolutivo

In un legittimo raffronto con un altro capolavoro letterario sull'iniziazione spirituale ad opera dei poteri occulti dell'inconscio scaturiti da una diretta corrispondenza tra i paesaggi esterni ed interni della mente, il conradiano *Heart of Darkness*, Kerans opta per un percorso differente dal ritorno alla civiltà di Marlow: una dissoluzione entropica[56] in una zona di transito in cui il reale e il fantasmagorico si fondono in una confusione ontologica che ingloba anche il significato latente e manifesto delle produzioni oniriche.

Le alterazioni atmosferiche, come ben illustra il dottor Bodkin, sono causa di misteriose trasformazioni psichiche:

---

[55] Il personaggio che più ricorda Robinson Crusoe è Strangman, una parodica versione dell'eroe di Daniel Defoe nel suo vano tentativo di saccheggiare e accumulare il più possibile dalle briciole della civiltà e nel suo essere in posizione di dominio su un equipaggio di uomini di colore. Il fatto che proprio lui si sia fatto portavoce dei versi eliotiani suggerirebbe un raffronto tra il suo appropriarsi dei residui di un mondo in via di sparizione (con i suoi furti di opere d'arte) e il processo di acquisizione e rielaborazione dei frammenti letterari operata dall'illustre poeta modernista. Patrick A. McCarty, "Allusions in Ballard's *The Drowned World*", *Science-Fiction Studies*, Vol. 24, 1997, pp. 302-310.

[56] L'interesse di Ballard per il concetto di entropia lo avvicina significativamente a molti altri rappresentanti della *British New Wave*, in primis, Thomas Pynchon che, con la sua *short story* "Entropy", applica la metafora entropica non al declino dell'energia vitale all'interno della coscienza umana – come ha fatto Ballard – ma al funzionamento della società nel suo insieme. M. Deville, *J.G. Ballard*, Northcote House Publishers Ltd, Plymouth, UK; 1998, p. 18.

> I am convinced that as we move back through geophysical time so we re-enter the amniotic corridor and move back through spinal and archaeopsychic time, recollecting in our unconscious minds the landscape of each epoch, each with a distinct geological terrain (…) [This is] a total *re-orientation of the personality*[57].

I personaggi delle sue apocalissi abbandonano il luogo dei valori tradizionali, non tanto per ricercare una dimensione nuova in cui nuovi valori surclassano quello vecchi, quanto per abbandonarsi alla totale *insensatezza* dell'esistenza. Il viaggio della psiche umana è dominato da un'assoluta solitudine, in cui ogni individuo, privato di ogni autentica relazione umana con l'Altro, si chiude in se stesso in una disperata ricerca di raggiungimento di una salvezza spirituale, la cui strada – possa essere quella della meditazione, del suicidio, dell'amore messianico o dell'assassinio psicotico – porta invariabilmente ad un fine comune: la trasformazione del tempo in un utopico paradiso[58].

Attanagliati dal celeberrimo dubbio amletico, i personaggi ballardiani si presentano come personificazione del concetto di Assurdo esposto da Albert Camus il cui rifiuto del suicidio come risposta all'assurdità dell'esistenza si traduce nella loro scelta di accettazione completa della propria condizione esistenziale. Così come, suggerisce lo stesso Camus, bisognerebbe immaginare Sisifo felice, allo stesso modo, la figura dantesca di Kerans, dopo aver voltato le spalle alla propria Beatrice, si incammina verso la morte alla ricerca della felicità e di quella verità che, crede ancora Ballard , può e deve essere trovata:

> My characters behave in a paradoxical way. In many cases, they embrace Death, but that doesn't mean I am pessimistic. In fact, they find fulfilment. I think that all my fiction is optimistic because it's a *fiction of psychic fulfilment*. (…) The characters find after a long journey of self discovery, gradually, *the truth about themselves*. They find a logic with this running.

---

[57] J.G. Ballard, *The Drowned World*, Penguin Books, Harmondsworth, UK, 1965, p. 43. Corsivo mio.

[58] W. W. Wagar, "J.G. Ballard and the Transvalutation of Utopia", *Science-Fiction Studies*, Vol 18 (1991), pp. 53- 69.

> They realize that to find themselves, *they must follow that logic, even if it means their own death*[59].

Gli incubi che sconvolgono la psiche dei personaggi, provenienti da ricordi ancestrali sepolti da millenni di civilizzazione, emergono, come gli archetipi junghiani[60], dagli oscuri abissi del tempo e riportano in vita quell'inconscio collettivo che impone un totale ri-orientamento della personalità. Una volta che Kerans accoglie e riconosce l'impellenza di agire al fine di far fronte alla sfida che il proprio conflitto interiore gli presenta, può dirsi pronto a evadere dallo stato esistenziale larvale e subire le necessarie metamorfosi psicologiche:

> The shattering of this shell, like the piercing doubts about his true unconscious motives set off by his near drowning in the planetarium, was the necessary spur to action, to his *emergency into the brighter day of the interior, archaeopsychic sun. Now he would have to go forward*[61].

---

[59] C. Bresson, "J.G. Ballard at Home", *Metaphores 7* (March 1982), p. 17. Corsivo mio.

[60] Il riferimento agli archetipi junghiani è chiarissimo nel testo: "His unconscious was rapidly becoming a well-stocked pantheon of tutelary phobias and obsessions, homing onto his already over-burdened psyche like lost telepaths. Sooner or later the archetypes would become restive and start fighting each other, anima against persona, ego against id". G. Ballard, *The Drowned World*, Penguin Books, Harmondsworth, UK, 1965, p. 90.

[61] J.G. Ballard, *The Drowned World*, Victor Gollancz, London, 2001, p. 147. Corsivo mio.

Tali riflessioni si applicano a molteplici altre opere ballardiane, tra le quali *The Drought*[62] (1965), *Rushing to Paradise*[63] (1994), *Hello America* (1981)[64], benché un

[62] Il romanzo è ambientato in un prossimo futuro in cui gli scarti industriali e nucleari hanno coperto gli oceani e impedito l'evaporazione, causando così un processo di siccità mondiale. L'elemento dell'acqua, così decisivo in *The Drowned World*, si rende simbolicamente onnipresente proprio attraverso la sua sofferta assenza. La scomparsa dell'acqua ha portato inevitabilmente con sé la scomparsa del tempo e della memoria: la morte del fiume è connessa a quella delle relazioni personali e spiega l'isolamento degli abitanti. Anche in questo caso, il paesaggio fisico è riuscito ad avere un impatto decisivo sulla psiche dei personaggi, dotato, come sempre in Ballard accade, di una sorta di potere mistico che porta alla trasformazione degli esseri umani. Si rimanda a Lorenz J. Firsching, "J.G. Ballard's Ambiguous Apocalypse", *Science-Fiction Studies*, Volume 12 (1985), pp. 303-305.

[63] Ambientato in un atollo dell'Oceano Pacifico scelto dalla Francia per condurre esperimenti nucleari, la protagonista di questo romanzo è la leader di un accanito movimento di ecologisti che si stabiliscono nell'isola, con la motivazione ufficiale di salvare l'ambiente (nello specifico gli albatri): Barbara Rafferty. Tale "femmina dominante" comincia presto a dar vita ad un progetto folle che consiste nel sacrificare la vita di tutti i maschi dell'isola – da lei puntualmente uccisi – ad eccezione di quelli adatti per fini procreativi e nello strutturare una "società nuova" composta esclusivamente da donne. L'isola, inizialmente paragonata ad un paradiso, si trasforma presto in un inferno in cui le perversioni inconfessabili della donna hanno trovato il giusto terreno di espressione e hanno, infine, distrutto quello stesso paesaggio incontaminato che si riproponeva di salvare. Anche in questo caso, il luogo si è tramutato in un paesaggio psichico, catalizzatore ed estensione simbolica della crudeltà, paranoia ed egoismo della donna. Questo drammatico processo di dissoluzione sociale ricorda il finale di *High-Rise*, dominato da donne cannibali prive di alcuna esitazione nel sacrificare i maschi – adulti e bambini – pur di perpetrare una nuova razza di donne sanguinarie.

[64] La storia ha luogo nel 2114 in una terra ancora una volta spopolata e mutata dal clima, benché il responsabile qui non sia più il cambiamento naturale: gli Stati Uniti sono stati completamente abbandonati a causa del totale ed irreparabile esaurimento delle risorse energetiche, avvenuta alla fine del Ventesimo Secolo. L'aumento delle temperature e il conseguente processo di desertificazione ne sono le stigmate. La recessione si mostra non nel movimento a ritroso del tempo evolutivo, ma nella realizzazione di una replica allucinatoria della storia americana, offrendo un lucido ed ironico quadro del Mito o Sogno Americano: ogni città morta, la cui trasfigurazione è di gran lunga più permanente e più arida di vita rispetto a

posto di rilievo merita l'altro grande capolavoro dello scrittore: *The Crystal World* (1966), romanzo ambientato conradianamente in una foresta pluviale africana affetta da una misteriosa metamorfosi ontologica che trasforma la flora e la fauna in statue di cristallo. Riprendendo le riflessione già esposte in *The Drowned World* sulla temporalità, si assiste ad un inesplicabile progressivo rallentamento del tempo che giunge gradualmente alla fissazione cristallina in un unico, infinito istante soggettivo. Questa atemporalità che ha reso il mondo indefinito e senza fine, un paradiso primordiale in cui l'eternità viene offerta con abbondanza, permette alla psiche umana un intenso viaggio interiore di individuazione volto alla ripresa di possesso del proprio sé, imbalsamando gli esseri viventi in un eterno e perduto Eden psichico ed evolutivo.

Da un lato, la cristallizzazione è un processo analogo a quello della lebbra – malattia verso la quale il protagonista del romanzo, il dottor Sanders, si sente inspiegabilmente e patologicamente attratto – in quanto entrambi trasformano lo stato

---

quella messa in atto in *The Drowned World*, è l'incarnazione di un capitolo della storia americana. Interessante mettere in luce il ruolo del personaggio di Manson, creatore di Las Vegas, il cui controllo sulla città è totale proprio grazie ad un capillare sistema di telecamere. Nel folle tentativo di far resuscitare la fantasmagorica America della mitologia pop, il personaggio, attraverso la proiezione colossale di monumentali immagini olografiche sul cielo di Las Vegas (tra cui quelle di Superman, Donald Duck, Clarck Gable, Hulk, la bottiglia della Coca Cola, il dollaro e i Presidenti), tenta di far rivivere un Sogno Americano ormai defunto. Manson, uno psicopatico fuggito dall'ospedale psichiatrico Spandau, il cui nome rimanda al celeberrimo assassino Charles "Satana" Manson, ha creato una città-videogame in cui proiettare tutte le sue ossessioni, la sua feticistica adorazione per i miti americani e per la macchina da guerra militare, il suo voyeurismo televisivo connesso alle immagini mass-mediali. Regredito allo stato infantile-adolescenziale, è il creatore ed unico abitante dell'ultima città – informatica, telematica e mass-mediatica – in cui la manipolazione dei segni, immagini e lingue costituisce il suo sogno elettrografico. Il mondo è diventato il gioco di un bambino viziato, ossessionato dallo zapping televisivo, incapace di trattare con il mondo esterno e chiuso nel suo disagio mentale, un mondo in cui il tempo viene nullificato dalla ri-presentazione di immagini che dissolvono qualsiasi differenziazione tra il vero e il falso, il reale ed il fittizio, la presenza e la rappresentazione. Per una trattazione completa si rimanda a Umberto Rossi, "Images from the Disaster Area: An Apocalyptic Reading of Reading Landscapes in Ballard's *The Drowned World* and *Hello America*", *Science-Fiction Studies*, Vol. 21 (1994), pp. 81-97.

del tessuto organico in *altro* e portano ad una prolungata condizione esistenziale in sospensione tra la vita e la morte. D'altro canto, il processo di cristallizzazione è anche, in modo ambiguo, connesso al tema della rinascita in termini quasi religiosi. Sanders, infatti, non solo decide di mandare i lebbrosi all'interno della jungla incantata, ma lui stesso, similmente all'azione finale di Kerans, dopo aver compreso la totale mancanza di significato della differenza tra vita e morte, sceglie la strada della rinascita psichica attraverso un'azione suicida.

In altri romanzi degli anni Settanta, tra cui *High-Rise* (1975) e *Concrete Island* (1974), il processo di regressione dell'uomo contemporaneo verso stadi più primordiali dell'umanità, in un passato ancestrale deprivato dei centenari progressi tecnologici acquisiti, viene descritto in contesti urbani. In entrambe le opere narrative, si assiste ad una impietosa *regressione sociale*, l'una avente luogo in un imponente grattacielo londinese l'altra in un'isola spartitraffico, che si colora di toni catastrofici, configurandosi come una progressiva discesa agli inferi proiettata in un degenerativo processo di disgregazione sociale.

In *High-Rise*, il disfacimento della società civile (questione allusa già in *The Drowned World*) viene innescato proprio dal deterioramento e progressivo disfunzionamento del fondamento basilare dell'impianto sociale: la tecnologia. Trasformatosi in una *enclave* isolata dal resto del mondo "progredito", il grattacielo assiste inerme all'interruzione del flusso delle merci, delle informazioni e degli scambi, unico *trait d'union* con la vita che si dispiega nella città, e si costituisce come *setting* ideale in cui lo "scienziato sociale" Ballard può sviluppare le proprie distaccate osservazioni.

Il condominio, struttura abitativa più diffusa del nostro tempo, emerge come lo scenario per antonomasia dell'inaridimento dei rapporti umani a causa proprio delle sue caratteristiche architettoniche e, grazie alla sua tacita ed enigmatica trasformazione in uno spazio insulare, inizia a funzionare come luogo *alterante*. Mostrando i contorni di psicosi latenti o crisi mentali irrisolte, il grattacielo, "a giant vertical zoo, [with] its hundreds of cages stacked above each other"[65], esercita un richiamo ancestrale data la sua struttura verticale e piramidale affine alla geografia del cervello ed appare agli occhi dei suoi abitanti un luogo protettivo e rassicurante. I condomini, sempre più restii

[65] J.G. Ballard, *High-Rise*, Cape, London, 1975, p. 134.

a lasciare le proprie abitazioni, sono stati attirati ed intrappolati nelle sue spire ipnotiche, ormai incapaci di provare un qualsivoglia interessamento per quanto è situato all'esterno dell'unica realtà esistente, quella che si svolge all'interno del grattacielo.

Attraverso una nuova architettura Brutalista basata su linee rigide e forme austere *à la* Le Corbusier, l'ambiente insito nel condominio, "built, not for man, but for man's absence", non fa che esacerbare il senso di alienazione dei suoi abitanti, già affetti da una sindrome di *ennui* e solipsismo comprovata proprio dalla loro scelta abitativa. La simbiosi tra la costruzione e i suoi abitanti è rafforzata dalle molte immagini antropomorfiche che tendono a dotare il condominio di una propria coscienza, laddove gli esseri umani, seguendo un procedimento tutto dickiano, si tramutano progressivamente in automi incapaci di adattarsi ad una vita in comune.

La costruzione gotica, frutto di un esperimento sociale diabolico di una realtà alternativa che arriverà a ribellarsi al proprio creatore secondo i dettami più riconoscibili della *science fiction* distopica, sembra contenere in sé "some kind of huge animate presence, brooding over them and keeping a magistral eye on the events taking place", dotato di un cuore ("the elevators pumping up and down the long shafts resembled pistons in the chambre of a heart") e di un sistema neuronale ("The residents moving along the corridors were the cells in a network of arteries, the lights in their apartments the neurones of a brain"[66]).

La nuova tipologia sociale che si costituisce a partire da questi presupposti di interruzione della normalità è quella di una personalità antiemozionale ed insensibile, in perenne conflitto con i propri vicini e morbosamente desiderosa di avanzare nella scala sociale. Le stratificazioni sociali corrispondono ai diversi piani dell'abitazione – con al vertice Anthony Royal, non a caso architetto e dunque creatore delle nuove forme in cui i semplici cittadini devono abitare e dei nuovi modi di vivere e percorrere le metropoli del futuro – trasformando così la struttura architettonica nella visualizzazione della scala sociale di una Gran Bretagna che si sarebbe presto avviata a compiere il suo folle esperimento di darwinismo sociale dell'era thatcheriana.

Attraverso la disperata *struggle for life* di Richard Wilder (il cui nome rimanda evidentemente alla perdita della propria civiltà in nome di una bizzarra inversione del

[66] J.G. Ballard, *High-Rise*, Flamingo, London, 2000, p. 40.

classico modello robinsoniano di ricostruzione della civiltà borghese) di conquistare i piani alti della costruzione (evidente parodia della prodezza maschile), si assiste alla liberazione di una violenza atavica ormai fuori controllo, simbolo di una regressione psichica verso mitici stati pre-civili culminante nella perdita totale delle capacità linguistiche, a beneficio di un sistema comunicativo fondato su grugniti pre-umani.

Ben lontano dal felice stato di primitivismo del *bon sauvage*, l'uomo post-freudiano tutt'altro che innocente si ribella apertamente nei confronti di rigide regolamentazioni sociali che, sin dall'infanzia, gli hanno precluso ogni possibilità di esprimere la propria caratterizzante perversità, repressa in nome della sicurezza e dell'ordine che caratterizzano il contratto sociale di una moderna e razionale democrazia messa a durissima prova della ansie e perversioni ancestrali.

Una serie di accadimenti di per sé banali – iniziati dall'uccisione di un cane afgano, il cui corpo viene lasciato marcire in una delle molteplici piscine di cui è dotata la costruzione "as if the spirit of the drowned beast was gathering to itself all the forces of revenge and retribution present within the building"[67] – innesta un divenire anomalo e imprevisto, un *escalation* di vendette ed intimidazioni con un livello di violenza crescente la cui logica perversa impone una forma di aggregazione di condomini in tribù primitive con capi dapprima maschi in cui si pratica l'incesto.

L'origine, apparentemente nei consueti conflitti fra vicini, va ricercata nella memoria antropologica, o meglio nel fondo dell'inconscio junghiano o del patrimonio genetico il quale, una volta disinnescatosi, mostra l'esistenza del marchio del primitivo in seno all'uomo civilizzato. Se nella prima fase permane ancora una tribale struttura sociale impegnata in uno scontro che assume le caratteristiche della rivincita sociale, nella seconda fase si passa all'assenza totale di qualsiasi organismo strutturato in cui piccoli gruppi di assassini o cacciatori agiscono da soli al solo scopo di preservare il proprio harem femminile. La terza fase, quella di totale isolamento, decreta un ritorno alla normalità proprio perché, una volta espressa la propria violenza repressa e impulsi devianti, la psicopatologia non può che esaurirsi. In questa gelida cattedrale del

[67] J.G. Ballard, *High-Rise*, Cape, London, 1975, p. 22.

capitalismo, l'uomo, godendo della propria libertà ritrovata, sembra aver ritrovato un senso nuovo in quest'ordine ancestrale basato su sicurezza, cibo e riproduzione[68].

La stessa vacuità del luogo ha creato uno spazio morto in cui tutto è possibile e nulla vietato, in cui la psicopatologia può dirsi davvero libera di esprimersi in quanto da un lato generata dall'edificio il quale sembra responsabile della necessaria *death of affect* che permette l'emersione dei desideri repressi e dall'altro già insita nelle psiche patologica dei suoi abitanti. In questa singolare omologia, alle disfunzioni concrete delle parti tecnologiche della costruzione corrisponde l'inabissamento delle logiche mentale degli individui di modo che la frustrazione scaturita dalla presa di coscienza dell'imperfezione del condominio non viene, come sarebbe più ovvio, diretta nei confronti del costruttore o manutentori, ma segue un percorso in cui il capo espiatorio è sempre l'Altro.

Il romanzo si conclude significativamente con la morte di Wilder per mano di un gruppo di donne praticanti il cannibalismo le quali si fanno promotrici di una forma alternativa di matriarcato in cui il maschio gioca l'ambiguo ruolo di amante *e* figlio. Il messaggio finale sembra dirci che le sepolte energie dell'inconscio o pre-conscio, inclusi i desideri di Thanatos, non sono mai molto distanti dalla labile superficie di una fittizia serenità della vita quotidiana. Tramite le devianze e trasgressioni, l'energia sessuale diventa il territorio primevo del movimento formativo collocato nel luogo di giuntura tra l'Essere e il Non-essere.

Nel grattacielo-corpo, ogni prospettiva di fuga è abbandonata sul nascere dal momento che i residenti sono stati fagocitati dalle membra umane di una costruzione che non ha solo inglobato le sue vittime, ma è divenuta il corrispondente esterno dei loro cervelli e corpi potenziati da una tecnologia sensazionale. Così come per loro la morte costituisce l'unico spiraglio di libertà da un ambiente in cui la colonizzazione è stata totale, anche per il personaggio di *Concrete Island*, Robert Maitland, versione ballardiana del *Robinson Crusoe*, la prospettiva di ritornare ad una vita normale dopo la sua esperienza sull'isola diviene progressivamente meno realistica.

---

[68] Massimiliano Guareschiu, "Tipologie: tre luoghi di James G. Ballard" in J.G. Ballard, *Il futuro è morto. Psicogeografia della modernità*, Mimesis, Milano, 1995, pp. 101-110 e Domitilla Marchi, "L'isola e il condominio", pp. 115-121.

Il luogo d'approdo del personaggio del romando di Ballard è sì un'isola, ma di natura un po' bizzarra. In seguito ad un incidente con la propria automobile – elemento rivelatore del nostro tempo, ossessivamente reiterato nell'*oeuvre* ballardiana – Maitland viene naufragato in un'area spartitraffico la cui isolata insularità, benché non dovuta ad alcuna barriera naturale che la separi dal mondo civilizzato, viene garantita da confini invalicabili definiti da arterie stradali ad alto scorrimento animate da un frenetico flusso continuo di auto ad altissima velocità. Singolarmente, è proprio l'eccesso di interazione a creare un luogo eterotropico, inerte ed inaccessibile collocato proprio nel cuore della mobilità e accessibilità generalizzata[69].

Una sorta di oblio collettivo accompagna la scomparsa del protagonista – ancora una volta, architetto di professione – la quale non provoca alcun allarme nelle persone a lui vicine. La sua collocazione socio-culturale di alto profilo lo espone ad un'assenza impercepita di modo che il suo naufragio rischia di diventare una condizione perenne[70]. Inoltre, l'indifferenza degli automobilisti (che Maitland è certo "had passed and re-passed him a dozen times, (…) deliberately ignoring him in a vast spontaneous conspiracy"[71]), unita alle sue compromesse condizione fisiche post-incidente, lo costringe all'interno di uno spazio che lo allontana progressivamente da ogni forma di civilizzazione verso gli impulsi primitivi del suo inconscio.

A prima vista, l'isola appare integrabile nella categoria dei *non-luoghi*, dimensione spaziali caratterizzata dall'inabilità di improntare relazioni sociali e di ancorare l'identità umana in una specifica forma di vita. Tuttavia, luogo di isolamento e disconnessione, l'isola, da mera discarica ospitanti i resti inutilizzati di una tecnologia obsoleta e non più funzionante, si tramuta presto in un palinsesto fisico in cui rilevare le tracce di una forma di vita antecedente. Da non-luogo, dunque, si tramuta in un sito storico in cui la mappatura spaziale si fa correlativo di un viaggio nel tempo, degenerando in una proiezione di una mente deviata accecata dal delirio. Il percorso regressivo che attanaglia la mente del protagonista lo porta alla dissoluzione dei codici

---

[69] Massimiliano Guareschiu, "Tipologie: tre luoghi di James G. Ballard" in J.G. Ballard, *Il futuro è morto. Psicogeografia della modernità*, Mimesis, Milano, 1995, pp. 101-104.

[70] Ironica è la convinzione della moglie certa che lui sia con l'amante, mentre quest'ultima pensa che sia con la moglie.

[71] J.G. Ballard, *Concrete Island*, Jonathon Cape, London, 1992, p. 19.

semiotici attraverso i quali ha costruito il senso della propria esperienza di vita. Tutte le segnaletiche convenzionali – comprese quelle stradali – che hanno permesso la concettualizzazione delle identità dei soggetti e il loro orientamento in uno spazio sociale hanno perso completamente ogni significato.

Se da un lato, l'isola diviene l'estensione della psiche del protagonista, manifestazione esteriore di irrisolti conflitti interori in essa proiettati, d'altro canto, rappresenta la sfida fisica più ardua per la sopravvivenza. I due processi vengono intrecciati di modo che la lotta con un ambiente inospitale si rende mezzo grazie al quale l'individuo riesce a recuperare una forma di soggettività precedente a quella attuale, rimettendo in discussione l'autenticità del sé moderno. I parametri esterno/interno, non più una coppia di antinomi, divengono l'uno il contiguo dell'altro tramite un processo fluido che permette all'interno di distendersi all'esterno ed al corporeo di farsi mentale.

Il suo rapporto con l'isola è tutt'altro che robinsioniano: la sua attitudine non è quella di un colonizzatore che tenta di effettuare un lavoro di razionalizzazione e ottimizzazione delle risorse presenti in quanto il suo obiettivo non è quello di fondazione di un luogo, già percorso da rapporti di potere e retto da logiche funzionali che non lasciano spazio a nessun volontarismo demiurgico, ma quello di abbandonarsi ad una prassi di *attraversamento*. Il problema primario, una volta conscio della sua prigionia in uno spazio qualitativo avente una propria consistenza inerziale, è quello della sopravvivenza in un luogo che non è una patria o un luogo di autenticità ove radicarsi, quanto una potente manifestazione della disomogeneità dello spazio tardo-moderno.

In un terreno altamente enigmatico e sconosciuto in cui la tecnica del riuso (di costruzioni abbandonate come ripari, o dei detriti secreti dal reticolo viario adiacente come fonte di alimentazione) è l'unica a garantire la sopravvivenza dei personaggi, Maitland non può che affidarsi ad un arduo ed esteso lavoro ermeneutico di decifrazione dell'ambiente che possa fornirlo delle indispensabili tecniche per assumere una posizione favorevole nella complessa economia reticolare dell'isola. Gli altri abitanti dell'isola, Proctor e Jane, sono perfettamente inseriti nell'*outside world*: il primo un Venerdì molto meno utopico di quello robinsoniano, un senzatetto dalle

limitate capacità intellettive[72], la seconda una donna attraente che articola la propria vita tra l'isola ed il mondo esterno, tra il dentro e il fuori.

Da colonizzatore il quale conserva il solo aspetto del dominio e tralascia quello del civilizzatore, Maitland si pone immediatamente in una posizione di conflitto con l'indigeno stanziale Proctor (emblema dello scarto sociale il cui stato abietto viene facilmente riflesso in un habitat che gli permette di trovare rifugio da un ordine sociale, responsabile della sua creazione e emarginazione) e con la transumante Jane, come se lo spazio insulare non potesse sopportare l'aggiunta di una presenza senza innescare un problematico processo di *ridefinizione* degli equilibri, ambiti e gerarchie che governano l'area. Ridefinire le circostanze a proprio vantaggio significa per il protagonista modulare abilmente le tattiche all'interno di un'economia pulsionale ed emotiva, di uno psicodramma articolato sull'equilibrio dei rapporti di dominio e sottomissione, al fine di raggiungere l'obiettivo ultimo: il totale controllo dell'isola, il suo "will to survive, to dominate the island and harness its limited resources"[73].

Non appena l'atteggiamento di Maitlad nei confronti dell'isola si tramuta in benevolente interesse di dominazione di un paesaggio fisico, luogo di auto-guarigione psicologica messa in atto attraverso un processo di scissione della propria psiche ed allontanamento e estraniazione delle parti più problematiche di essa al fine di far emergere una soggettività più pura e incontaminata, il protagonista non solo riconosce la necessità di assumere un atteggiamento di violento dominio nei confronti dell'Altro, ma soprattutto inizia a mostrare una perversa soddisfazione nell'infliggere umiliazioni e soprusi all'Altro, nonostante la sua innocuità.

---

[72] In un'ironica analogia con i personaggi di *The Tempest*, il personaggio Maitland-Prospero si rivolge a Proctor-Caliban con una vena di crudeltà e presunzione, accresciuta proporzionalmente al suo senso di empatia con la natura segreta di un'isola percepita sempre più chiaramente come il proprio territorio da dominare. Maitland tenta di trasformare il vagabondo in una figura grottesca e caricaturale dell'uomo civilizzato, costretto ad apprendere l'acme della civilizzazione: il processo di scrittura. Il disperato tentativo di evoluzione che Proctor mette in atto sembra non a caso essere la causa della sua morte, avvenuta tentando di lasciare un'isola che sentiva non appartenergli più completamente. M. Delville, *J.G. Ballard*, Northcote House Publishers Ltd, Plymouth, UK, 1998, pp. 42-47.

[73] J.G. Ballard, *Concrete Island*, Jonathon Cape, London, 1992, p. 47.

Assumendo un infantile atteggiamento di voluto distanziamento dagli altri, cifra della sua alienazione dal mondo circostante dissolto nella propria mente, Maitland tenta di preservare il proprio sé attraverso una logica di sfruttamento funzionale delle risorse a sua disposizione assumendo atteggiamenti aggressivi e di confronto violento nella misura in cui il suo bisogno di tenere sotto stretto controllo tutto ciò che è esterno alla sua mente rivela il desiderio di rendere il proprio sé un'entità inviolabile.

Ancora una volta, in analogia con *The Tempest* shakespeariana, il luogo esterno si configura come un vero e proprio paesaggio della mente, che agevola l'emersione dell'inconscio e dei desideri più inconfessabili dei protagonisti. Come sempre accade in Ballard, la catastrofe, in questo caso privata, mostra tutta la sua essenzialità in un processo di rigenerazione identitario volto alla soppressione dell'inettitudine della propria esistenza insoddisfacente. Consapevole di essere stato, seppure inconsciamente, l'unico e vero responsabile dell'incidente, Maitland intraprende un coraggioso viaggio nei meandri del suo passato vagando speranzoso in un'isola ormai divenuta "an exact model of his head"[74] fino ad un processo di trasfigurazione totale che lo porterà ad identificarsi nettamente con il luogo stesso: "I am the island"[75].

Il suo rapporto con l'isola subirà nel corso del romanzo un cambiamento sostanziale: da non-luogo crepuscolare e minaccioso da cui nessuna possibilità di fuga può essere contemplata si tramuta in uno spazio ricco di storia al quale Maitland sente di appartenere totalmente in quanto luogo della sua profonda alienazione personale e sociale e allo stesso tempo sito in cui l'insopprimibile desiderio di auto-immolazione può finalmente essere concretizzato. Grazie a questa simpatetica identificazione con l'isola nella cui esplorazione "he seemed to be following a contour line inside his head"[76], il personaggio ottiene la capacità di esorcizzare i demoni che infestano la sua psiche sofferente anche attraverso un tentativo di processo di guarigione del proprio corpo mutilato sparpagliando singole parti di sé per tutto il territorio insulare la cui grandezza non viene mai definita con precisione. La spazio, infatti, sembra aumentare all'infinito o restringersi in base agli stati d'animo del protagonista, finendo così per

[74] J.G. Ballard, *Concrete Island*, Jonathon Cape, London, 1992, p. 51.

[75] J.G. Ballard, *Concrete Island*, Jonathon Cape, London, 1992, p. 52.

[76] J.G. Ballard, *Concrete Island*, Jonathon Cape, London, 1992, p.131.

rendere il suo corpo lesionato la mappa di un luogo che ha saputo riaprire i sentieri del cervello e i percorsi dell'inconscio[77].

Dopo che il luogo – o meglio non-luogo, simbolo dello scarto e della distruzione che la modernità lascia inesorabilmente dietro di sé – ha risvegliato in lui le occulte energie sepolte sotto infiniti strati di razionalità e civiltà, lasciandolo libero di esplorare "the empty city of his mind"[78], il suo progetto di lasciare definitivamente l'isola per ritornare a far parte della sua misera condizione esistenziale antecedente alla trasfigurazione spirituale causata dalla catastrofe assume delle connotazioni ambigue: quanto questo desiderio sia realistico e verosimile al lettore non è dato sapere, ma ancora una volta l'alter ego ballardiano, uomo single e benestante di mezza età circondato da personaggi secondari la cui duplice funzione è quella rappresentare i diversi aspetti della sua psiche scissa, riesce nel suo processo di metamorfosi spirituale, durante il quale una lucida e quasi scientifica osservazione introspettiva delle proprie ossessioni e devianze porta alla luce un nuovo sé che può emergere solo grazie ad una travolgente catastrofe di cui è causa.

Realizzati durante l'interregnum politico tra la fine del progetto del partito Labourista, iniziato nel 1945, e l'inizio dell'era Thatcheriana nel 1979, entrambe queste opere isolano i propri soggetti al fine di evocare problematiche sociali prive di soluzioni in cui predominano i sentimenti di rabbia, disperazione e fallimento. Ponendo fine all'utopico sogno modernista della progettazione razionale e dell'*urban design*, il luogo principe della metamorfosi ballardiana è la diretta rappresentazione della psiche dei suoi abitanti. Intrappolati in un claustrofobico presente deprivato del passato e del futuro, i protagonisti delle opere dello scrittore abitano un orizzonte spaziale che si

[77] Esempio di centrale importanza è proprio l'erba che sembra disegnare sentieri e percorsi in relazione a quelli neuronali. Con le sue spire ipnotiche, avvolge il corpo del protagonista e si rende luogo di espressione dei suoi stati d'animo. Si rimanda a J.G. Ballard, *Il futuro è morto. Psicogeografia della modernità*, Mimesis, Milano, 1995, Domitilla Marchi, "L'isola e il condominio", pp. 115-121.

[78] J.G. Ballard, *Concrete Island*, Jonathon Cape, London, 1992, p. 101.

configura come un mondo dentro un altro mondo, un luogo alienato caratterizzato dalla totale assenza di significato e relazione sociale[79].

In un mondo de-familiarizzante e straniante, la minaccia più pericolosa è costituita proprio dalle tecnologie le quali non solo rendono la vita moderna letteralmente possibile, ma creano esseri umani totalmente dipendenti da esse, mostrando la natura distruttiva, benché preterintenzionale, delle inevitabili conseguenze. I veicoli che sfrecciano a pochi passi da Maitland sono il chiaro simbolo di una modernità tecnologica supportata e generata dalle forze dell'anonimato e dell'alienazione in cui gli automobilisti, ormai parti integranti delle loro maledette scatole metalliche, sono intrappolati nella loro realtà privatizzata, non dotati di un controllo maggiore rispetto a quello del protagonista. Un terrore subliminale delle dinamiche e distruttive conseguenze del fallimento tecnologico (causa dell'abbattimento delle barriere fra il mondo interiore della percezione e quello esteriore degli eventi) pervade il romanzo e indugia sulla vita sinistra di un'isola sempre più animata a dispetto di un mondo anonimo in cui gli individui, avvolti da una coltre di oblio, procedono nella loro triste esistenza senza alcuna consapevolezza dei bisogni dell'Altro[80].

In paesaggi letterari evidentemente ispirati dall'immaginazione visiva dei grandi pittori surrealisti come Max Ernst, Salvador Dalì, Paul Delvaux, Giorgio Dechirico e Yves Tanguy, i personaggi ballardiani rispondono alla minaccia della catastrofe globale accelerandone gli effetti e subendo tutte quelle trasformazioni che rispecchiano in termini psicologici le massicce trasformazioni esterne. Lo stato di *isolamento ontologico* da loro raggiunto viene simboleggiato da un'utopica dimensione di pace inorganica, uno stato di morte privo delle categorie convenzionali dello spazio-tempo, secondo una metafisica del tempo di ispirazione bergsoniana secondo la quale i ritmi della vita mentale non possono essere contenuti all'interno di una struttura di tempo forzatamente e innaturalmente lineare.

---

[79] Si rimanda alle considerazioni di de Certeau sui concetti di luogo e non-luogo e sul rapporto con la modernità, tempo che prolifera di non-luoghi i quali erodono l'interazione umana e rafforzano l'isolamento e l'alienazione sociale. M. Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. J. Howe, Verso, London, 1995, p. 25.

[80] A. Gasiorek, *JG Ballard*, Manchester University Press, Manchester, 2005, pp. 111-120.

La sua ossessione per la morte e la decadenza è stata più volte messa in luce, connessa ora al decadimento del capitalismo occidentale, ora a quello dell'Impero Britannico. Tuttavia, accogliere la teoria secondo la quale nei romanzi dell'autore trapela una visione pessimistica ed apocalittica di un essere umano privato del proprio futuro si rivelerebbe riduttiva e conseguentemente fuorviante dal momento che ridurrebbe l'intero processo di scrittura del narratore ad un mero sintomo. Da irripetibile esploratore della psiche umana – schizofrenicamente scissa tra il desiderio di mantenere la propria individualità a prezzo di rimanere alla mercé del potere temporale e quello di annegare in stati deliranti di oblio estatico, un'inebriante dimenticanza di sé chiamata da Freud "oceanico" – Ballard ha mostrato tutta la complessità ed irriducibilità delle proprie forze motivazionali e propositi, originati non solamente dal ben noto fascino – morboso e masochistico – per la bellezza della morte, ma anche e soprattutto dall'incanto blakiano per la tensione generata dalle opposizioni e dagli equilibri[81].

Nel reiterato tentativo di gestire il proprio trauma, Ballard non si focalizza sulla catastrofe *pura*, ma sui suoi effetti sulla psicologia umana la quale, lasciata libera di soddisfare le proprie aspirazioni fatali private di qualsivoglia motivazione razionale, dà libero sfogo alle proprie ossessioni, desideri perversi, folli ambizioni e manie suicide, riconfigurando la morte come *trascendenza metaforica*. Dal disastro geofisico si giunge alla sua degenerazione apocalittica nel senso etimologico del termine *apokalupsis*, vale a dire la scoperta, lo svelamento del rimosso attraverso la quale l'opera ballardiana, investita dalla luce della trascendenza in termini di fuga dai limiti del mondo materiale con le sue proibitive leggi spazio-temporali, lungi dall'essere ridotta a manifesto del nichilismo, si propone come decisa affermazione del più alto ideale metafisico: il riprendere possesso dell'essenza autentica e assoluta da parte dell'essere umano[82].

---

[81] David Pringle, *Earth is the Alien Planet. J.G. Ballard's Four-Dimensional Nightmare*, Borgo Press, San Bernardino, USA, 1979, pp. 51- 53.

[82] Gregory Stephenson, "J.G. Ballard and the Quest for an Ontological Garden of Eden", *Foundation 35*, (Winter 1985-86), p. 38. Sulle tematiche della catastrofe e apocalissi si romanda al secondo capitolo di R. Luckhurst, *'The Angle between Two Walls'. The Fiction of J.G.*

Le sue narrative di ispirazione vagamente junghiana, in quanto viaggi nella distorta e schizofrenica psiche dei protagonisti i quali riconoscono quasi subito il potenziale apocalittico del disastro che si svela di fronte ai loro occhi increduli, sono incentrate sulla metaforizzazione dello stato psichico umano, un paesaggio interiore che esteriorizzandosi si rivela un tentativo di soddisfare i desideri inconsci (la cui scissione dalla parte conscia, come sosteneva Jung, rappresenta una delle condanne più atroci dell'uomo contemporaneo). Attraverso la rielaborazione di almeno quattro schemi di pensiero – quello junghiano sulla soggettività scissa e nel ritorno dell'inconscio in forme distorte, quello religioso che affida al concetto di apocalisse un significato positivo di redenzione, quello esistenzialista di spostamento da un sé alienato verso un apprendimento trascendente dell'Essere e quello camusiano sull'assurdità della condizione umana – Ballard effettua un processo di transvalutazione attraverso il quale il polo negativo dell'accezione letterale della catastrofe viene invertito nella metaforica utopia della sequenza del disastro.

L'*inner space* ballardiano, concetto fondante della poetica del narratore[83], emerge come la rappresentazione esteriore della mappa interna della psiche umana contemporanea, proiezioni delle crisi di coscienza nello spazio psichico che si riconfigurano all'interno della topografia dell'ambiente esterno e che si sviluppano come viaggi intensamente solipsistici nella mente dei personaggi.

Il singolare disinteresse nei confronti dei viaggi nello spazio da parte della popolazione mondiale degli anni Sessanta confermerebbe, secondo Ballard, la necessità da parte della *science fiction* di abbandonare la sua insistenza in tematiche attigue – come i viaggi interstellari, le guerre intergalattiche o la presenza di forme di vita extraterrestre – per abbracciare la "creation of new states of mind, new levels of awareness, constructing fresh symbols and languages where the old cease to be

---

Ballard, "J.G. Ballard and the Genre of Catastrophe", Liverpool University Press, 1997, pp. 37-72.

[83] *The Encyclopaedia of Science Fiction* affida a Ballard la paternità del termine *inner space* nel 1962, benché la storia di questo concetto abbia seguito vie più complesse. R. Luckhurst, *'The Angle between Two Walls'. The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool University Press, 1997, p. 49.

valid"[84]. L'utilizzo da parte dello scrittore di protagonisti con evidenti forme di psicopatologie si rialloggia alla celeberrima tesi di R.D. Laing[85] in *The Politics of Experience* secondo la quale l'accesso al proprio *inner space* è precluso agli appartenenti della contemporanea società alienata, ma permesso agli schizofrenici i quali, attraverso un deviato ma rilevatore viaggio interiore, raggiungono quella dimensione di verità ed autenticità.

L'insistenza sulle tematiche della catastrofe e della regressione psichica emerge come espressione di una mancanza di coscienza generale affiancata dal dilagare delle ansie collettive. In termini freudiani, la bizzarra temporalità della catastrofe proietta il disastro come già avvenuto, ma con una eco significativa nel presente la quale, in maniera retroattiva, ricostruisce l'ansia scaturita dalla catastrofe stessa. Il disastro, dunque, riporterebbe alla superficie livelli mentali profondi e celati dalla vita convenzionale rivelando la natura frammentaria delle nostre percezioni della realtà e suggerendo l'esistenza di connessioni inusitate tra immagini di un reale disgregato.

3. VIOLENZA E PSICOPATOLOGIA: LA SANTIFICAZIONE DELLA FOLLIA

In a totally sane society, madness is the only freedom

(J.G. Ballard, *Running Wild*)

The psychopath plays a vital role. He meets the needs of the hour, touches our graceless lives with the only magic we know.

(J.G. Ballard, *Cocaine Nights)*

L'influenza di un mondo postmoderno governato da un paesaggio mediatico onnivoro e ossessionato dall'idea di un controllo pervasivo rappresenta un'interferenza rilevante per la libera espressione della creatività degli individui, irrimediabilmente intrappolati all'interno di sistemi autoreferenziali. Se Dick si sofferma principalmente sulla risposta paranoica ad un sistema capitalistico in cui l'essere umano viene

[84] J.G. Ballard, "Which Way to Inner Space", *New Worlds*, 40:118, 1962, p. 117.

[85] R.D. Laing, *The Politics of Experience*, Penguin, Harmondsworth, 1967.

declassato a mero oggetto di scambio, Ballard accusa apertamente il contesto sociale e psicologico postmoderno di obnubilare le coscienze degli individui attraverso la minaccia di una passività riversata strategicamente nella psiche attraverso i media, le società dei consumi e i sistemi di controllo. Il fatto creativo – se non liberato tramite il potere dell'immaginazione individuale con la sua unica capacità di ridefinire il mondo in modo che esso acquisisca un senso prima negatogli – viene soffocato all'interno di una gabbia-prigione psico-sociale ad opera di un sofisticatissimo e letteralmente letale controllo mirante ad impedire l'emergenza di un eventuale principio di produzione alternativa.

Sebbene le società occidentali siano sempre apparse come i regni indiscussi delle infinite possibilità e libertà di espressione e delle molteplici scelte percorribili, sia Ballard che Dick hanno voluto fortemente denunciare tramite le loro opere un'esistenza ormai soggiaciuta al totalitarismo dell'apparenza, del dover essere, della diffusione della burocratizzazione multimediale e della normalizzazione forzata di una vita in cui il vero sentire è divenuto talmente flebile da correre il rischio di non essere più percettibile. Attraversando fasi contrastanti e problematiche, entrambi gli scrittori hanno proposto quella che per loro poteva costituire la via di salvezza che segue la dolorosa presa di coscienza della reale condizione umana postmoderna in cui l'indifferenza degli sguardi, il non-sentire, la noia – che come affermava G. Debord è sempre "controrivoluzionaria"[86] – hanno opacizzato ogni cosa rendendo spesso l'assunzione di sostanza psicotrope il risultato di un umano bisogno di far perdurare la produzione dello spettacolo.

Se il male è l'anima della norma burocratizzata che annienta ogni sentire, paradigma dell'orrore quotidiano di un'esistenza svuotata venduta come normale dalle nostre società così dette avanzate, il tassello d'identità della propria esistenza può, secondo Ballard, essere reperito nel furore della violenza, nel ritorno ad un primordiale incatenato che trova il modo di schiudersi e porre fine ad una burocrazia dell'immateriale in cui ognuno è portato ad interiorizzare il ruolo di funzionario di se

[86] Su tale tematica si rimanda a G. Marcus, *Tracce di rossetto*, Leonardo, Milano, 1991, pp. 154-158.

stesso, totalmente asservito al bisogno di obbedienza richiesto dalla Legge[87]. Ed è proprio contro questa divorante mancanza di senso al centro dei testi ballardiani – e la sua sostituzione con un senso puramente libidinale – che il patetico e criminale sfogo di violenza, fallimentare dal momento che non fa che reiterare emozioni fugaci, eccessi di produzione adrenalinica seguiti da distensione depressiva, si rivolge sprigionando improvvisamente una vera e propria follia sociale supportata dalla diffusione di una *psicopatologia* intimamente connessa agli spazi architetturali.

Ogni aspetto dell'agire umano – e nello specifico quello psicopatologico – viene condizionato e permeato dall'architettura la quale sembra istituire un rapporto diretto di cortocircuito con gli stati d'animo. Già Freud parlava di "case psicotrope" per indicare quelle abitazioni in grado di percepire e trattenere la "traccia mnestica" degli accadimenti il più delle volte violenti che lì si erano consumati, modificandosi in base all'umore di chi le abita o addirittura di chi le ha costruite. In Ballard, la devianza della figura dell'architetto si riversa sul corpo malato della società soffocata in "non-luoghi", luoghi di attraversamento, *enclave* in metropoli tecnologiche la cui anima suburbanizzata si impegna in una continua ricerca dell'Apocalisse la quale, in quanto atto di distruzione finale, viene riconosciuta come in grado di conferire un senso all'immenso panorama di futilità e anarchia dello spazio contemporaneo[88].

Emblematica è la situazione tratteggiata nel romanzo *Running Wild*[89] (1988) in cui la furia omicida dei bambini emerge come risultato evidente del collasso del sentire

---

[87] T. Villani, "Il lager delle regole. Il collasso dell'esperienza" in J.G. Ballard, *Il futuro è morto. Psicogeografia della modernità*, Mimesis, Milano, 1995, pp.59-66.

[88] In quest'ottica, l'evento terroristico del Ventunesimo secolo, l'attacco alle Twin Towers dell'11 settembre, ben rappresenta un puro atto di ribellione insensato, una sorta di provocazione surrealista attuata su scala mondiale. In quanto spettacolo supremo, è stato definito la più grande opera d'arte contemporanea, un colossale *happening* sanguinario. Si rimanda a P. Prezzavento, *La città e la violenza. I mondi urbani e posturbani di James G. Ballard*, Otium Paoletti Editori, Ascoli Piceno, 2007, pp. 15-33.

[89] L'io narrante del romanzo è emblematicamente quello di uno psichiatra, Dr Greville, chiamato dalle forze dell'ordine per far luce sulle cause e responsabili di un massacro di massa, avvenuto nel Pangbourne Village. Mentre il lettore si rende immediatamente conto che i veri responsabili dell'uccisione del propri genitori sono i bambini, le indagini dello psichiatra occupano la maggior parte del romanzo e terminano con una ricostruzione dei fatti e un *post*

contemporaneo. Organizzatori perfetti di un altro apparentemente perfetto mondo ipercontrollato, eccedente d'affetto e rigidamente scandito da ritmi e impegni tutti predefiniti (il Pangbourne Village), i giovanissimi assassini sono vittime e prodotti di un nuovo spazio urbano, il villaggio residenziale supertecnologico, in cui si disegna un nuovo assetto sociale: il ghetto, non più luogo di circoscrizione del disordine sociale, diventa la premessa per l'attivazione di un ambito insediativo ideale, difeso da alte mura di cinta e controllato da centinaia di telecamere.

In un mondo in cui nulla è celato, tutto esibito, ma poco davvero *visto*, le vite narrate degli adolescenti sono quelle condotte sotto l'occhio scrupoloso e vigilante di genitori ossessionati dai concetti di sicurezza e controllo. Il sistema di osservazione e registrazione di tutti gli atti umanamente compibili presagisce l'idea di comunità del futuro resa una fortezza da un punto di vista esterno ed una prigione per chi vi si trova all'interno: progettato per affrontare le molteplici minacce incarnate dall'Estraneo, si rivelerà, tuttavia, un sistema fallimentare per i casi in cui l'attacco viene dall'interiorità.

Forti del loro controllo sulla vita della propria prole – attraverso un sistema panottico iper-tecnologizzato – i genitori si illudono di essere in grado di progettare ogni istante della loro vita fin nel minimo dettaglio, vita sessuale inclusa, attraverso una sollecitudine parentale soffocante che impone una felicità forzata ed una razionalizzazione del naturale desiderio umano, privando le "vittime" della spontaneità delle loro azioni e dell'indipendenza dei loro pensieri.

Attraverso l'internalizzazione dello sguardo indagatore verso se stesso – rendendo il soggetto sorvegliato "his own overseer, each individual thus exercising this surveillance over, and against himself"[90] – il sistema panottico messo a punto dalle

---

scriptum in cui lo psichiatra specula sulle possibili implicazioni socio-politiche dell'atto sanguinario. Il fulcro del romanzo, dunque, non sembra essere quello dell'individuazione dei colpevoli – elemento deducibile sin dall'inizio – quanto quello dell'esplorazione di un mistero più grave: quello del *motivo* per cui nessuno sia stato in grado di giungere ad una verità così destabilizzante. A. Gasiorek, *JG Ballard*, Manchester University Press, Manchester, 2005, pp. 161-168.

[90] M. Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, trans. C. Gordon, L. Marshall, J. Mepham, K. Soper, Harvester, Brighton, 1980, p.155.

figure genitoriali del Pangbourne si configura come una radicalizzazione dei principi dell'Illuminismo in cui il processo di "dissolution of myths and the substitution of knowledge for fancy" [91] causa una tragica deprivazione sensoriale e conseguente "schizophrenic detachment from reality"[92].

In una forma di controllo basato sulla subdola repressione celata dietro un atteggiamento di esasperata accettazione comprensiva e falsa stimolazione, i bambini, lungi dall'essere soggetti ad una esibita legge di repressione, ritrovano nell'atto trasgressivo una modalità attraverso la quale esprimere la loro soggettività non sottomessa all'interno di un mondo sociale in cui tutto è apparentemente permesso e nulla proibito, la cui dissoluzione delle barriere e gerarchie valoriali ha annientato ogni coscienza morale e attenuato la vitale capacità sensoriale.

In questa aperta e irreprensibile *polis* caratterizzata dall'allontanamento solipsistico da un mondo percepito come castrante e dal conseguente rifugio nel regno della fantasia *psicopatica*, lo spietato evento delittuoso si configura certamente come evidente atto di ribellione e rigetto di un ordine sociale opprimente e devitalizzante, ma altresì come la perfetta espressione di una logica tanto contrastata quanto parte inscindibile dei soggetti in questione. Da un lato, infatti, le sanguinarie uccisioni trovano la propria *raison d'être* nella morte degli affetti indotta dalla società che i ragazzi vorrebbero negare e contrastare; d'altro canto, l'ossessiva meticolosità della loro progettazione e attuazione ricollocano la riemersione del represso all'interno di un sistema strutturato attraverso l'utilizzo strumentale della tecnologia per propositi distruttivi e l'assopimento emozionale di soggetti ridotti a meri prodotti di un mondo de-sensorializzato.

Molti sono i romanzi ballardiani incentrati sul disagio sociale nei confronti di un abitare collettivo che svilisce e soffoca la natura umana in lussuosi e sorvegliatissimi eden residenziali – Chelsea Marina in *Millennium People* (2003), Costasol in *Cocaine Nights* (1996) e Eden-Olympia in *Super-Cannes* (2000) – nel cui universo paesaggistico ancora una volta specchio dello spazio interiore dei personaggi, secondo l'autore, si conquista o si perde la libertà. In questi luoghi superprotetti, costantemente

---

[91] Si rimanda a T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trans. J. Cumming, Verso, London, 1973, pp. 3-16.

[92] J.G. Ballard, *Running Wild*, Flamingo, London, 2002, p. 84.

scrutati da telecamere e pattugliate da guardie armate in cui la vita, all'interno di invalicabili recinzioni metalliche, si è tramutata in una prigionia infinita essendo virtualmente ogni suo aspetto soggetto a routine e ogni suo bisogno anticipato, non vi è spazio per il caso e per la spontaneità in quanto l'ossessione della sicurezza e del controllo ha deprivato sensorialmente l'esistenza umana di ogni emozione *autentica*, imprigionata in un mondo autonomo e senza tempo. L'unica via percorribile per riconquistare una libertà di movimento negata all'interno di una dimensione che si vuole distonicamente perfetta rimane quella della *fuga nella follia e nella devianza*, in aggiunta alla distruzione dell'ordine spaziale imposto. Soffocati da una coltre di protezione e sicurezza, nel massacro e negli atti più sanguinari gli individui ritrovano quelle emozioni forti che li possono liberare dalla loro prigione di ozio e inattività, luoghi di rifugio del *non-senso* dell'esistenza.

Gli scoppi di violenza incontenibile non sono meri prodotti della follia di chi li perpetra, ma tentativi di ribellione nei confronti di una noiosa quotidianità la quale imporrebbe alle piccole psicopatologie dei singoli individui l'asservimento ad un dominio di follia istituzionalizzata in cui ogni azione o pensiero possa essere facilmente incasellato e previsto. L'atto insensato, il non senso assoluto che rifiuta qualsiasi definizione all'interno di schemi di comprensione e normalizzazione – l'estremo atto surrealista che, secondo Breton, si materializza nell'uccisione casuale di sconosciuti[93] – è necessario per sfuggire alla schiavitù del senso e proprio per questo motivo caratterizza il nostro tempo e la tradizione del nuovo della avanguardie storiche esprimendo perfettamente il processo nichilistico che da Dostoevskij è giunto al dadaismo, surrealismo e situazionismo:

> I nostri kamikaze trasformano l'aereo di linea in sotto-bomba atomica, con la disinvoltura di un Duchamp che opera la metamorfosi di un orinatorio in

[93] Il protagonista del celebre racconto esistenzialista di Jean-Paul Sartre, "Erostrato", propone un modello di comportamento in cui l'omicidio gratuito e senza movente esprime l'insopprimibile disgusto misantropico. Come noto, il nome del greco Erostrato – distruttore del Tempio di Diana ad Efeso, uno delle sette meraviglie del mondo – è rimasto nella memoria per secoli, analogamente al nome del responsabile del crollo delle *Twin Towers*, mentre l'identità dell'architetto che l'ha costruito è caduta nell'oblio.

> opera estetica, attraverso una semplice esposizione in una galleria d'arte. In entrambi i casi l'azione lascia basiti, ma ancor di più, il gesto trasgressore che c'è dietro. Estremamente ripetibile, esso scardina ogni punto di riferimento e sovverte i valori. L'alto diventa basso. Sublime e abietto si confondono. Il mezzo di trasporto diventa trasporto di morte. Pace e guerra si intrecciano. Il tempo impazzisce[94].

In *Millennium People*, l'attentato terroristico si configura come un atto che cerca evidentemente di rendere sensata una realtà che mostra tutta la sua gratuità nell'assurda morte di migliaia di bambini innocenti[95]. L'atto di violenza pura ideato dal pediatra Richard Gould, in quanto espressione di ribellione e di accusa nei confronti di Dio, si colora della stessa assurdità di cui è ammantata una società in cui è proprio la classe borghese, svilita dalla noia derivante da un eccesso di benessere e consumismo, che si assume il compito di guidare una guerra insensata contro ogni pretesa di logicità:

> In his despairing and psychopathic way, Richard Gould's motives were honourable. He was trying to find meaning in the most meaningless ways, the first of a new kind of desperate man who *refuses to bow before the arrogance of existence and the tyranny of time-space*. He believed that *the most pointless acts could challenge the universe at its own game*[96].

La *noia*, elemento dirompente di una società permeata da una nuova forma di fascismo o nazismo, porta i personaggi ballardiani verso l'atto teppistico o terroristico

---

[94] A. Gluckmann, *Dostoevski à Manhattan*, 2002, trad. it. Pietro Del Re e Nicoletta Tiliacos, *Dostoevskij a Manhattan*, Liberal Libri, Firenze, 2002, pp. 33-34.

[95] Notevoli sono i punti di contatto con le opere di Dostoevskij, nello specifico per ciò che concerne il tema della morte dei bambini innocenti come esposta in *I fratelli Karamazov* e ne *I Demoni*. Non a caso lo stesso Dostoevskij aveva in progetto la realizzazione di un'opera a sfondo apocalittico e nichilista i cui protagonisti sarebbero stati esclusivamente bambini, analogamente a quanto effettuato da Ballard in *Running Wild*. P. Prezzavento, *La città e la violenza. I mondi urbani e posturbani di James G. Ballard*, Otium Paoletti Editori, Ascoli Piceno, 2007, pp. 15-33.

[96] J.G. Ballard, *Millennium People*, Flamingo, London, 2003, p. 292. Corsivo mio.

gratuito al fine di riempire il vuoto esistenziale in cui la violenza funge da collante sociale. La necessità di visualizzare una valvola di sfogo o un capro espiatorio comune riesce, infatti, a garantire la coesione sociale del gruppo terroristico attraverso atti violenti contro vittime predestinate al fine di combattere una lotta in primo luogo metafisica contro il dramma del nichilismo dell'uomo moderno, intrappolato nel vuoto assoluto di una disperazione millenaria:

> Sadly, life is worth nothing. (…) The gods have died, and we distrust our dreams. We emerge from the void, stare back at it for a short while, and then rejoin the void. A young woman lies dead on her doorstep. A *pointless crime*, but the world pauses. We listen and the universe has nothing to say. There's only silence, so we have to speak[97].

Benché ideato come rivolta contro l'insensatezza della sofferente condizione esistenziale endemica, l'atto di violenza pura ed immotivata non fa che negare ancora una volta la possibilità di scorgere un senso, collocando la sua *raison d'être* – e dunque il suo significato – nell'arbitrarietà e gratuità con cui si rivolge al mondo con fiera autenticità. Se da un lato, la modalità comportamentale violenta rappresenta la fonte di una rabbia sublime ed esplosiva contro una condizione di *life-in-death* caratterizzata dalla repressione psicologica e costrizione sociale, dall'altro, emerge come gesto svuotato di senso, atto di protesta fine a se stesso e non consequenziale che non riesce ad essere *colto* in alcun modo nella sua interezza sfuggente. Non più esperito come evento destabilizzante e shockante, né compreso fino in fondo come atto reale, il gesto violento si riduce a mero rumore di sottofondo di un'esistenza fortuita, banalizzazione giocosa di uno spettacolo voyeuristico in cui la metabolizzazione della tensione psichica apre le porte di una pseudo guarigione mentale:

> A pointless act has a special meaning of its own. Calmly carried out, untouched by any emotions, *a meaningless act is an empty space larger than the universe around it*[98].

---

[97] J.G. Ballard, *Millennium People*, Flamingo, London, 2003, p. 261. Corsivo mio.

[98] J.G. Ballard, *Millennium People*, Flamingo, London, 2003, p. 176. Corsivo mio.

La rivolta inscenata da un ceto medio inglese – conscio della colonizzazione delle proprie mente ad opera del sistema capitalistico e della strumentalizzazione dell'individuo all'interno del *network* delle relazioni di potere – contro i processi di impoverimento economico e istupidimento mentale perpetrati da un potere insidioso e oppressivo, celato dietro il velo dell' "oggettività economica", costituisce un degno sfondo al processo di catarsi del protagonista il quale, dopo aver preso parte al movimento di una borghesia tramutatasi in "nuovo proletariato", troverà una forma di riconciliazione con se stesso.

Il romanzo, dunque, procede su due livelli: lo svelamento della realtà della propria esistenza da parte del protagonista David – connessa in qualche modo all'omicidio della sua ex-moglie, Laura, uccisa a Heathrow durante una attacco terroristico – e lo sfondo sociale in cui la catastrofe da personale si tramuta in universale. Tra i molti personaggi che hanno elevato la propria tragedia esistenziale a dimensione cosmica – oltre il protagonista, assumono un ruolo di rilievo sua moglie Sally, imperterrita nell'utilizzo delle stampelle benché non più necessarie perché ossessionata dalla natura casuale e insensata dell'incidente che l'ha coinvolta tempo prima e Stephen Dexter, il sacerdote deprivato della sua fede da un episodio misterioso avvenuto durante la sua missione – un posto di rilievo occupa l'apparente *villain* della storia, Richard Gould, il quale nel disperato tentativo di attribuire un significato a un'esistenza che ha subito una catastrofe insensata – come è quella dei molti suoi pazienti, bambini di appena pochi anni affetti dal cancro al cervello – attraverso il compimento di atti gratuiti che sfidano l'arroganza dell'esistenza e la tirannia spazio-temporale, si immerge conradianamente nell'elemento più distruttivo dell'esistenza umana.

In una dimensione in cui l'apocalisse è strettamente connessa all'idea di rivelazione della Verità sul mondo, i presunti *villains* ballardiani, dalle accezioni shakespeariane e blakeane, si mostrano, in quanto psicopatici, gli unici a poter immaginare e concepire la sanità mentale:

> Meaningless violence may be the true poetry of the new Millennium. Perhaps *only gratuitous madness can define who we are*[99].

[99] J.G. Ballard, *Millennium People*, Flamingo, London, 2003, p. 262. Corsivo mio.

Sia in *Super-Cannes* che *Cocaine Nights* agisce una coppia maschile – eco della polarità Ballard-Vaughan in *Crash* – all'interno della quale si colloca l'io narrante (Paul Sinclair, ex pilota di mezz'età sposato con una pediatra molto più giovane di lui e lo scrittore Charles Prentice) evidente trasposizione autobiografica che, una volta penetrato nell'*enclave*, mette goffamente in atto delle indagini per svelare la verità su un grave fatto di sangue. La progressiva scoperta dei meccanismi di perversione e di violenza che regge l'esistenza stessa delle comunità coinvolge il narratore il quale finisce con l'affidarsi completamente all'altro polo della coppia: l'ideatore e perpetratore di una criminalità pomposa messa a punto per risvegliare una nuova classe media ipertrofica e anestetizzata dalla società dello spettacolo. Il progetto apparentemente folle del tennista Bobby Crawford e dello psichiatra Wilder Penrose è quello di offrire provocanti occasioni a menti ormai espunte da ogni processo di vitalità e attività, permettendo all'irruzione di un elemento allogeno e imprevedibile di scuotere e "guarire" l'automazione della vita contemporanea.

Avvolti da un coltre di anonimità che si estende pericolosamente su tutti gli aspetti della vita quotidiana, le vittime e ideatori di un contesto sociale postcapitalistico ergono l'isolamento più solipsistico a scelta di vita primeva, generata da un'economia e da un immaginario culturale che impongono rapporti umani basati sull'interesse e sullo sfruttamento reciproco. Il processo di svanimento dell'emozionalità umana genera una prospettiva totalmente anaffettiva non solo nei confronti dell'Altro in quanto elemento estraneo e potenzialmente ostile, ma specificatamente nei confronti di se stessi, attraverso l'amara consapevolezza di non costituire altro che un oggetto di scambio pronto ad essere utilizzato e poi inevitabilmente scartato secondo logiche più economiche che umane. Il sentire emozionale viene esperito come una dimensione aliena tra *personae* che altro non sono che maschere interscambiabili dalle personalità sempre più simili a *façades* teatrali[100]:

> They like that. They like the alienation (…). There's no past and no future. If they can, they opt for zones without meanings – airports, shopping malls, motorways, car parks. They're in flight for the real[101].

[100] A. Gasiorek, *JG Ballard*, Manchester University Press, Manchester, 2005, pp. 178-180.

[101] J.G. Ballard, *Millennium People*, Flamingo, London, 2003, p. 133.

Il fulcro del processo investigativo messo in atto da un inizialmente scettico narratore non è tanto la psicologia dell'atto criminale in sé, quanto la natura di una società deprivante che incoraggia, attraverso l'esaurimento di qualsiasi stimolazione intellettiva, l'esecuzione di tali crimini efferati in una realtà che appare come una serie di simulacri che proliferano senza fine, privati di qualsiasi referente esterno. Attraverso un lavoro di analisi etnografica, il protagonista investiga gli *urban slums* dell'epoca post capitalista stabilendo di volta in volta relazioni triangolari di natura ambigua, spesso edipica, e facilitando in questo modo i legami omosociali dei due elementi maschili. La potente identificazione con la figura paterna, tuttavia, si pone in netto contrasto con la lettura lacaniana di quella freudiana sul mito edipico: non rappresentanza del rigido ordine sociale, ma emblema della trasgressione, Es invece che Super Io pronto a rimettere in discussione tutti gli ingannevoli valori perpetrati dalla società.

Il fascino esercitato sul protagonista dalla prospettiva di una liberazione psichica definitiva assume i connotati della ricerca del piacere insito in una perversione polimorfa in cui alla *jouissance* prettamente sessuale si sostituisce l'attrazione fatale per una violenza sconfinata e incontenibile, per una patologica irresponsabilità criminale e per un terrorismo dominato dal nichilismo più cinico in quanto evidente evasione dai sistemi di repressione edipica. Il riferimento di Deleuze e Guattari al "release from the father's law, beyond all law", alla "possibility of living beyond the father's law, *beyond* all law"[102] si connota nei testi ballardiani di aspetti al tempo stesso disastrosi e salvifici in una dimensione esistenziale distopica dominata da una divorante alienazione mentale.

Le figure-guru di questi romanzi sembrano incarnare la filosofia nietzschiana nella loro drammatizzazione dei pericoli psicologici e sociali insiti in una dimensione sociale che lascia soccombere quegli istinti vitali della soggettività umana in nome di una gestione più efficace dell'*apparatus* civile. La filosofia della trasgressione, unita all'apologia dell'atto criminale, libererebbe gli istinti socialmente repressi ed

[102] G. Deleuze and F. Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. R. Hurley, M. Seem and H.R. Lane, Athlone, London, 1984, p. 81.

energizzerebbe la salute psico-fisica di individui altrimenti vittime del processo di annichilimento.

La perversione ed il comportamento perverso "provoke us and tap our need for strong emotion, quicken the nervous system and jump the synapses deadened by leisure and inaction"[103] e, collocandosi oltre ogni categoria etica o imperativo morale, garantisce l'unione indissolubile della comunità in cui si verifica attraverso l'accettazione del bisogno della trasgressione e la trasposizione del senso di colpa e di vergogna residuale nel sacrificio rituale delle vittime prescelte[104].

Contro la disperazione e anomia di un mondo corporato in cui l'istintività è stata soppiantata dalla routinizzazione di un'esistenza anestetizzata, l'atto criminale e trasgressivo funziona come una forma di *medicamento omeopatico* in grado di liberare la psiche repressa degli individui e permettere loro di esprimere il desiderio vitale di "more violence and cruelty, more drama and rage"[105]:

> Homo sapiens is a reformed hunter-killer of depraved appetites (…). *The deviant impulses coded into his central nervous system have been switched off*. He can no longer harm himself or anyone else. But *nature sensibly endowed him with a taste of cruelty and an intense curiosity about pain and death*. Without them, he's trapped in the afternoon shopping malls of a limitless mediocrity. We need to revive him, give him back the killing eye

---

[103] J.G. Ballard, *Cocaine Nights*, Flamingo, London, 1997, p. 180.

[104] Interessante notare quanto l'atteggiamento profondamente razzista sia determinante nell'atto di violenza trasgressiva. Al pari del personaggio-chiave del capolavoro conradiano, Kurtz – apoteosi del sé solipsistico collocatosi oltre le categorie pre-esistenti – i personaggi ballardiani vivono in una realtà neoimperialista tecnologicamente avanzata i cui profitti da capogiro si fondono sullo sfruttamento senza scrupoli del lavoro degli immigranti. Riaffiora l'idea del darwinismo sociale secondo la quale il meccanismo di controllo si basa sull'annientamento della classe più debole, corresponsabile del proprio ruolo di vittime: "We may need to play on deep-rooted masochistic needs built into the human sense of hierarchy. Nazi Germany and the old Soviet Union were Sadeian societies of torturers and willing victims. People no longer need enemies – in this Millennium their great dream is to become victims". J.G. Ballard, *Super-Cannes*, Flamingo, London, 2001, p. 365.

[105] J.G. Ballard, *Super-Cannes*, Flamingo, London, 2001, p. 159.

> and the dreams of death. Together they helped him to dominate this planet[106].

Determinante risulta nel discorso della perversione l'insistenza posta dallo scrittore nell'insopprimibile e funzionale impulso a filmare gli atti criminali commessi come espressione di un senso che può essere colto soltanto nella dimensione mediatica-filmata. La telecamera, non solo semplice elemento voyeuristico volto alla de-realizzazione del mondo esterno e alla depersonalizzazione dell'Altro, si configura come strumento per eccellenza attraverso l'utilizzo del quale i personaggi ricevono la rassicurante certezza della loro effettiva esistenza che, deprivata del lustro impartito dalla celluloide, cesserebbe di essere dotata di senso:

> There's a kind of amnesia at work here – *an amnesia of self*. People literally forgot who they are. The camera lens need to be their memory[107].

L'individuo dietro la videocamera si è con essa fuso in una ibridazione dell'umano con il macchinario, divenuto parte integrante di un sistema economico onnicomprensivo e di un *network* tecnologico di potere in cui solo il tecnocrate deprivato della sua sfera emozionale e ridotto a cyborg automatizzato può trovare giusta collocazione "as if the only way for the body to survive in the military-industrial epoch of capitalism was for it to be already dead, in fact *deader than dead*"[108].

Il rischio ed il pericolo delle sfide ambientali che la società postmoderna si è impegnata a smussare fino a rimuoverle del tutto dalla vita dei cittadini riattiverebbero la soglia di attivismo e protagonismo della psiche umana ridestando le risorse primitive. Stasi e irrealtà sono le linee direttive di un universo psico-sociale relegato in un non-luogo che esula dal reale concetto di vita, in cui la temporalità è rimasta bloccata in un presente immodificabile e la spazialità caratterizzata da un'architettura volta a estinguere la memoria degli individui e fossilizzare il sistema nervoso.

---

[106] J.G. Ballard, *Super-Cannes*, Flamingo, London, 2001, p. 263. Corsivo mio.

[107] J.G. Ballard, *Cocaine Nights*, Flamingo, London, 1997, p. 262. Corsivo mio.

[108] H. Foster, "Prosthetic Gods", *Modernism/Modernity*, 4.2, April 1997, p. 7. Corsivo mio.

In questo "eventless world"[109] postmoderno in cui il presente si è dilatato fino ad inglobare passato e futuro cosicché l'evacuazione della temporalità ha portato al suo concepimento in termini esclusivamente spaziali (con il proliferare di aeroporti, centri commerciali e autostrade), la psiche dell'individuo globalizzato ridotto a *Untermensch* è dominata da imperativi economici ed il suo corpo, in un regno di gelida perfezione high-tech, subisce un trattamento svilente, trattato "as an obedient coolie, to be fed and hosed down, and given just enough sexual freedom to sedate itself"[110].

Definiti trilogia di thriller "psicopatologici", questi tre romanzi – squisiti esempi di *speculative fiction* di ispirazione swiftiana in cui il mondo narrato non è tanto quello futuristico, quanto il nostro presente esposto in forma metaforica – descrivono comunità artificiali in cui il *media landscape*, in forma ancora embrionale negli anni Sessanta, assorbe il paesaggio psichico e sociale. Riconosciuto da molti psichiatri come uno dei narratori più lucidi ed attendibili della malattia mentale contemporanea, Ballard ha promosso la psicopatologia quotidiana a "motore di socialità"[111] che promuove la coesione sociale e garantisce un'appropriata reazione contro l'abulia di una pseudo-comunità potenzialmente fatale. L'irrazionale atto di perversione istintuale si oppone all'assurdità di un mondo ridotto a specchio privo di valore di una mente solipsistica in cui l'oblio e l'alienazione degli individui che lo abitano emergono come conseguenze fenomenologiche delle imperfezioni umane e delle pressioni sociali e tecnologiche.

Tuttavia, l'amarezza dei finali delle opere permane come cifra del lucido pessimismo dello scrittore il quale non lascia intravedere alcuna credibile prospettiva di liberazione al termine del doloroso processo di acquisizione di una presunta verità. Il comportamento psicopatico e perverso risulta necessario in quanto si eleva a *terapia* contro il dolore mentale e al vissuto di estraneità nei confronti di se stessi e della realtà

---

[109] J.G. Ballard, *Cocaine Nights*, Flamingo, London, 1997, p. 33.

[110] J.G. Ballard, *Super-Cannes*, Flamingo, London, 2001, p, 17.

[111] A. Caronia, "Delitto senza castigo. La colpa come collante sociale nella narrativa di James G. Ballard", in P. Prezzavento, *La città e la violenza. I mondi urbani e posturbani di James G. Ballard*, Otium Paoletti Editori, Ascoli Piceno, 2007, p. 56.

esterna che si esprime nell'apatia, depersonalizzazione e frammentazione dell'identità[112].

La violenza rituale e organizzata o spontanea e anarchica, *sine qua non* dell'esistenza sociale, assunte in ciascun caso connotazione ambigue anti-alienanti, sarà l'unica arma contro un futuro noioso, vasto ed uniforme sobborgo dell'anima, in cui tutto è già accaduto e nulla di nuovo potrà mai trovare espressione, in cui l'inerzia e la globalizzazione ha causato la perdita più atroce del secolo: la morte del sentimento (*death of the affect*):

> People were becoming dehumanized and overcerebralized; emotional responses to everything were becoming so stylized that we were moving into a kind of mad Nazi world[113].

5. FUSIONE CON IL TECNOLOGICO: SPETTACOLARIZZAZIONE DELLA MORTE E SOFFERENZA

> *What our children have to fear are not the cars on the freeways of tomorrow, but our own pleasure in calculating the most elegant parameters of their deaths. The only way we can make contact with each other is in terms of conceptualizations. Violence is the conceptualization of pain. By the same token, psychopathology is the conceptual system of sex.*
>
> (J.G. Ballard, *Crash*)

[112] R. Dalle Lucche., "J. G. Ballard e la psicopatologia della sopravvivenza", intervento al convegno *James G. Ballard. Spazio interno, atrocità, catastrofe*, Napoli, novembre 2001, http://www.intercom.publinet.it/2001/ballard.htm.

[113] J.G. Ballard in A. Burns, C. Sugnet, "J.G. Ballard", in *The Imagination on Trial: British and American Writers Discuss their Working Methods*, Allison and Busby, London, 1981, p. 22.

In un mondo parcellizzato, arido prodotto di una sofisticatissima tecnologia imperante, il comportamento patologico di una personalità frammentata emerge come unico e combattivo tentativo evolutivo mirante a sconfiggere la devastazione di un mondo urbano alienato dominato da icone massmediatiche e claustrofobici sistemi di sorveglianza informatici. Il buon selvaggio, sperimentata la soppressione dell'autenticità istintuale ed emozionale, si ritrova costretto a coltivare un repertorio di risposte artificiali, generatrici di percorsi psichici malati fatti di ossessioni, introversioni e paranoie. Attraverso un coraggioso viaggio nella psiche distorta, Ballard analizza il potenziale visionario del "buon nevrotico" e eleva la nevrosi stessa a versione ultra-civilizzata del rituale primitivo contrassegnato dalla fusione alchemica del soggetto con l'oggetto.

In una dimensione in cui il vivente e la macchina si scambiano le loro reciproche identità ed in cui gli artefatti antropomorfici più antierotici assumono caratteristiche decisamente sessuali, lo scrittore rigetta il "principio di realtà" freudiano per riconoscere il ruolo primevo degli incubi repressi, dei traumi infantili rimossi e degli inconsci ricordi delle nostre origini evolutive nella ricostruzione delle motivazioni comportamentali umane.

La sessualità, inestricabilmente connessa alla paranoia, trae origine dall'inquietudine di un'immaginazione soffocata nella sua complessità, essendo il desiderio sessuale il risultato di un processo di sublimazione inesistente se privato di sentimenti quali il sadomasochismo, il senso di colpa e le altre reazioni patogene. La dimensione sessuale, come ben esplicitato in *Crash* in cui Vaughan giunge all'orgasmo solo tramite patologiche giustapposizioni di elaborate fantasie degli idoli mediatici e immagini di vittime di incidenti stradali, dipende da quella propensione all'artificialità in grado di far apparire il corpo mutilato ai margini di un'autostrada affascinante ed eroticamente desiderabile[114]. Opere certamente d'avanguardia tra il modernismo ed il postmodernismo, il surrealismo e l'arte pop, i romanzi ballardiani si vogliono problematizzazioni della fallimentare definizione del mondo interno della psiche in

[114] J. Lanz, "Il buon nevrotico", in *J.G. Ballard. Visioni*, Re/Search, Shake edizioni , Milano, 2008, pp. 181.185.

contrapposizione con quello sociale esterno, generata dal difficile rapporto tra l'ipertrofia tecnologica e i cambiamenti delle strutture profonde della mente.

Ballard si è dunque reso cantore degli aspetti più sordidi e agghiaccianti dell'estetica metropolitana fondendo e giustapponendo i materiali più disparati, dalle foto pornografiche ai pezzi del *landscape* dello star system della pop-art americana, al fine di esplorare, nel caso di *Crash* e *The Atrocity Exhibition*, le radici non sessuali della sessualità con una precisione maniacalmente chirurgica. L'immagine narrata viene ingrandita a dismisura e, come quanto attuato da Bob Rauschenberg in campo artistico, fatta letteralmente saltare in aria in una dimensione in cui è la soggettività – in quanto *soggezione* dell'essere umano alla macchina in un mondo psichico collassato e *soggettivazione* dell'individuo nella sua articolazione di nuove dimensioni costitutive – ad essere attentamente indagata[115].

L'automobile, in quanto entità meccanica ibrida fusa con le membra umane, rappresenta l'icona della pre-visione ballardiana della crisi della modernità e costituisce uno dei temi ricorrenti nella sua *oeuvre*, inserita all'interno di una dimensione più ampia che comprende la pericolosa convivenza tra l'eccitazione e la catastrofe, tra la modernità e l'orrido, tra l'estasi jamesdeaniana e l'iperrealismo del disastro. La motorizzazione del vivente, analogamente che per Dick, causa il decremento delle sensazioni – la celeberrima "death of affect" ballardiana – e l'inerzia dell'emotività di un individuo totalmente mediatizzato in un rapporto uomo-macchina sovra determinatamente paranoico.

Ballard realizza una sorta di "pornologia", in cui la perversione funge da fulcro di una scrittura posta agli estremi, in cui l'orrido e la repulsione accompagnano l'impietosa resa apocalittica delle celate logiche devianti dell'era tecnologica. La violenza, psicopatologia e perversione umana vengono indagate fin nel loro abisso più imperscrutabile, dissolvendo la barriera che divide la moralità dall'immoralità e potenziando un approccio ambiguo che si vuole esame il più scientificamente

[115] U. Fadini, "Trascorsi affettivi. La scrittura delle forze in James G. Ballard"in J.G. Ballard, *Il futuro è morto. Psicogeografia della modernità*, Mimesis, Milano, 1995, pp. 37-55.

attendibile della logica culturale repressa. In testi in cui l'iperrealtà baudrillardiana[116] ha inglobato la differenziazione tra il reale ed il finzionale[117], la lapidaria analisi del "nightmare marriage between sex and technology"[118] si pone alla base della dissoluzione dell'io, di una perdita dell'identità personale il cui potere, all'interno di uno schema di psicopatologie mentali inalienabili, emerge in tutta la sua redentività e terapeuticità.

Il panorama delle due opere, *The Atrocity Exhibition* (1970) e *Crash* (1973), è quello di uno psicodramma cruento e liberatorio espressosi attraverso la gratuità e insensatezza di una violenza a tratti destabilizzante. Al secondo romanzo narrato in prima persona, fa da laboratorio di sperimentazione la prima opera, un lavoro altamente innovativo composto da una serie di romanzi condensati, a loro volta testi frammentati che si rimandano reciprocamente in un collage di temi, linguaggi e perversioni che interagiscono in maniera suggestiva. Il *collage*, per Breton una delle due tecniche surrealiste più determinanti per giungere ad una espressione del proprio inconscio (accanto, ovviamente all'automatismo), permette di creare una realtà nuova tramite la giustapposizione di una vasta gamma di materiali provenienti dalla vita di tutti i giorni, disgregando, in questo modo, le barriere che separano il conscio dall'inconscio, l'arte dalla vita. Il superamento delle divisione apre il varco ad una sintesi surreale che evade ogni prospettiva di chiusura e che, similmente a quanto accade per la cartografia schizoanalitica di Deleuze e Guattari, unisce "the cut-ups of a postmodern experience that's *already* cut up"[119].

---

[116] Sul rapporto tra i due "Killer B's" – Ballard e Baudrillard – si rimanda a B. Butterfield, "Ethical Value and Negative Aesthetics: Reconsidering the Baudrillard-Ballard Connection", *PMLA*, Vol. 114, No. 1, Modern Language Association, Gennaio 1999, pp. 64-77.

[117] Nella sua "Introduction" a *Crash*, scrive infatti Ballard: "the most prudent and effective method of dealing with the world around us is to assume that it is a complete fiction". J.G. Ballard, *Crash*, Vintage, London, 1975, p. 5.

[118] J.G. Ballard, *Crash*, Vintage, London, 1975, p. 6.

[119] S. Bukatman, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham and London, 1993, p. 44. Non a caso, infatti, la sperimentazione avanguardista di Ballard ricorda notevolmente la tecnica del "cut-up" di William Burroughs. I romanzi condensati di cui consta l'opera – la cui lunghezza spazia dalle quattro alle quindici pagine – non solo sfidano le norme (crono) logiche della narrazione, ma

La cultura degli anni Sessanta rappresenta il *Leitmotiv* di un lavoro multi-prospettico in cui ciascun episodio viene ispezionato innumerevoli volte da punti di vista sempre differenti, creando un sinistro collage letterario generante "crossovers and linkages between unexpected and previously totally unrelated things, events, elements of the narration, ideas that in themselves begin to generate new matter"[120]. Attorno all'omicidio cruento di figure iconiche (da John F. Kennedy a Marilyn Monroe), al potere sconfinato delle industrie delle telecomunicazione in grado di mediare – o meglio costruire – una realtà ormai vuoto simulacro di se stessa, alla fenomenologia dello spazio-tempo, alla crescente violenza di un mondo postmoderno in cui l'angoscia per un imminente Terzo Conflitto Mondiale si tramuta in desiderio di un cataclisma concettuale potenzialmente redentivo si struttura questo *potpourri* surrealista, in cui il reale viene reinterpretato secondo complesse logiche di geometria alternativa ed in cui il sistema nervoso centrale umano, in un processo di fusione del mondo esterno con quello psichico, viene vistosamente esternalizzato.

Romanzo destrutturato, dunque, e composto da una serie di paragrafi interconnessi volti all'esplorazione della frammentata psiche del personaggio principale, Traven, le cui ossessioni e perversioni dominano le pagine di questo scritto ibrido, visionario e suggestivo. Il perpetuo cambiamento del nome del personaggio[121] rimanderebbe da un

---

sono letteralmente organizzati come fossero un esperimento scientifico. Le idiosincrasie psico-sessuali del personaggi – uno dei quali omonimo allo scrittore – vengono indagate con un'attitudine distaccata e dissezionate con una compostezza chirurgica. Nel tentativo di raggiungere ad una sorta di grado zero barthesiano, Ballard adotta uno stile volutamente neutro ed oggettivo, privato di tutti quegli artifici convenzionali della *fiction*. M. Delville, *J.G. Ballard*, Northcote House Publishers Ltd, Plymouth, UK, 1998, pp. 22-24.

[120] J. Goddard and D. Pringle, "An Interview with J.G. Ballard", in Goddard and Pringle, *J.G. Ballard: The First Twenty Years*, Bran's Head Books, Hayes, Middlesex, 1976, p. 30.

[121] Il nome Traven subisce molteplici variazioni: Trabert, Talbert, Travers, Talbot, Tarvis e Tallis, mantenendo tuttavia la costante presenza delle due lettere: t ed a. R. Luckhurst l'ha nominato "T-cell" e ha sottolineato quanto la sua dispersione nel testo (la cui funzione sembrerebbe essere anche quella di decodifica dei paesaggi altamente sovra determinati in cui appare) abbia reso impossibile fissare la sua funzione di "modulo", misura, o modo di spiegazione in un nome invariato. La sua ricerca di un "modulo" equivale alla ricerca di una chiave di lettura allegorica che crei connessioni significative tra i frammenti di una narrativa

lato alla sua valenza metaforica e dall'altro alla radicale instabilità della psicosi strutturante di una personalità scissa nel disperato tentativo di portare avanti una folle e sanguinosa battaglia "to make sense of the largest issues of his day"[122].

Con i suoi incredibili esperimenti concettuali miranti ad ottenere una forma di reintegrazione del proprio sé in un mondo percepito come estraneo, emerge come figura cristica apocalittica devota alla redenzione di un'umanità irrimediabilmente perduta attraverso un'esasperante spettacolarizzazione dell'evento violento apocalittico – la cui reiterazione implica la perpetuazione dell'atrocità esibita – accompagnata da una cupa dissociazione emotiva. Il suo inferno personale, nella cui orbita vengono attirati e intrappolati gli altri personaggi, consiste nel cercare di connettere gli incongrui elementi di un mondo asimmetrico e squilibrato in modo che possano acquisire un senso, ri-uccidere Kennedy rendendone *sensata* la morte. Riprendendo la diagnosi iniziale proposta dal dottor Nathan, Traven sta reagendo contro "the present continuum of time and space"[123] e "the phenomenology of the universe, the specific and independent existence of separate objects and events"[124], ed il suo collasso psicologico – per il quale "the phenomenology of the world is a nightmarish excrescence"[125] – comporta un graduale processo di defamiliarizzazione di una vita quotidiana ormai perturbante in cui la psicosi, frammentando il mondo prosaico e creando un luogo subliminale in cui fantasia e realtà si sovrappongono e fondono, si sposa con il sogno dell'anamnesi e favorisce l'emersione dei ricordi occultati di un regno alternativo governato dalla "morte degli affetti".

Il motivo della "death of affect", infatti, si propone insistentemente in quanto processo di inaridimento emotivo connesso da un lato ad un approccio strumentale dei fenomeni narrati associato ad un metodo – di analisi, ma anche di resa linguistica –

---

cubista. La sua scomparsa alla fine di ciascuna sezione sembra anticipare la dissoluzione del personaggio di *Gravity's Rainbow*, Tyrone Slothrop, dagli innumerevoli dispositivi di sorveglianza, attraverso un processo schizofrenico di fagocitosi. R. Luckhurst, *'The Angle between Two Walls'. The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool University Press, 1997, pp. 86-94.

[122] J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Flamingo, London, 2001, p.52.

[123] J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, CA:Re/Search, San Francisco, 1990, p. 12

[124] J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, CA:Re/Search, San Francisco, 1990, p. 34.

[125] J.G. Ballard, *Crash*, Vintage, London, 1975, p. 86.

specificatamente chirurgico-scientifico, dall'altro ad una intensa sovra-eccitazione psichica generata da un'estrema spettacolarizzazione messa in atto dalla pericolosa società massmediatica degli anni Sessanta che, con la sua resa impersonale e lapidaria degli eventi più atroci e violenti del suo tempo (dall'assassinio di Kennedy alla minaccia dell'utilizzo delle armi nucleari), sembra porre sullo stesso piano l'efferatezza delle morti in strada con la pornografia più ossessiva.

La rappresentazione della violenza spettacolarizzata diviene, tuttavia, anche una delle fonti primarie della emersione delle energie sociali e libidinali, immergendo lo spettatore di uno scontro automobilistico in una vischiosa perversione polimorfa che libera la libido sessuale mediando "the sexuality of those who have died with an erotic intensity impossible in any other form"[126]*. In questo palinsesto oniricamente caotico di un canale pop-surrealista, si impone l'idea dell'*exhibition *in quanto voyeuristica*[127] *ostentazione di materiali mediatici connessi con l'idea di morte e distruzione in cui i corpi degli esseri umani – e delle donne* in primis *– subiscono un declassamento ontologico e vengono ridotti a meri oggetti di scambio, dotati di senso solo in quanto entità strumentali sfruttabili in perversi giochi concettuali.*

Lo sfruttameto del corpo sessuato femminile viene, in questo romanzo, portato al limite in cui si fonde con la crudeltà[128]. I personaggi femminili principali, Catherine

---

[126] J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Flamingo, London, 2001, p. 157.

[127] L'ossessione voyeuristica – incarnata nelle masse di spettatori che circondano il corpo ferito di una vittima della strada con uno sguardo tra il curioso ed il sadico – conferma una struttura triangolare del desiderio, per la quale la presenza di un terzo elemento si rende indispensabile per la spettacolarizzazione del desiderio stesso. Come confessano Helen e Ballard: "Without Vaughan watching us, recording our postures and skin areas with his camera, my orgasm had seemed empty and sterile, a jerking away of waste tissue". J.G. Ballard, *Crash*, Vintage, London, 1975, p. 120.

[128] Roger Luckhurst suggerisce che la violenza nei confronti della Donna sia interpretabile come un processo di de-sublimazione in termini lacaniani: l'artista d'avanguardia rappresenterebbe il disubbidiente figlio maschio che rifiuta violentemente l'oggetto dell'interdizione paterna, il corpo della madre, e lo mutila per rivelare quella Verità (l'orgasmo?) celata dal velo della femminilità attraverso un comportamento aggressivo, sadico e compulsivo. R. Luckhurst, *'The Angle between Two Walls'. The Fiction of J.G. Ballard*, "J.G. Ballard and the Genre of Catastrophe", Liverpool University Press, 1997, pp. 108-109.

Austin, Karen Novotny e Margaret Travis, subiscono un drammatico processo di mercificazione e vengono ridotte a *moduli* per la ricerca del piacere sessuale del protagonista-uomo, nei cui giochi feticisti riduce la sua partner in giocattolo erotico. Al pari delle bambole esposte nei lavori di Hans Bellmer, la donna appare come un entità costruita, suscettibile a dinamiche pop[129] di assemblaggio, manipolazione e sfruttamento seguendo una vasta gamma di complessi imperativi culturali. L'atteggiamento di Traven nei confronti di una bellmeriana donna-manichino è di alienazione e estraniamento, come se il corpo femminile, nella sua esclusiva funzione di oggetto di una sguardo scrutinatore distaccato, fosse completamente disgiunto dalla rete di relazioni umane:

> He looked at her body. Humped against his right shoulder, her breast formed a pair of deformed globes like the elements of a Bellmer sculpture. Perhaps an obscene version of her body would form a more significant geometry, an anatomy of triggers.[130]

Nella dimensione immaginativa di Traven, il corpo della donna, crudelmente desessualizzato e sadianamente negato, viene dissociato da qualsiasi forma di risposta affettivo-emotiva e ridotto a mero kit d'assemblaggio sessuale[131]. Una lettura misogina

---

[129] L'eco della passione ballardiana per il surrealismo e per la Pop Art si fa sentire in tutta la sua intensità. Le donne dipinte nei suoi romanzi ricordano i visi di Marilyn Monroe realizzati da Andy Warhol in molteplici illustrazioni. Si rimanda a A. Gasiorek, *JG Ballard*, Manchester University Press, Manchester, 2005, pp. 74-78.

[130] J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Flamingo, London, 2001, p. 92.

[131] Il corpo di Novotny (la cui scelta di nome rimanderebbe al cognome di Marielle Novotny, la partner di John F. Kennedy coinvolta nello scandalo Profumo del 1963) viene descritto come semplice lista di oggetti di un "sex kit": "It contains the following items: (1) Pad of public hair, (2) a latex face mask, (3) six detachable mouths, (4) a set of smiles, (5) a pair of breasts, left nipple marked by a small ulcer, (6) a set of non-chafe orifices, (7) photo cut-outs of a number of narrative situations – the girl doing this and that, (8) a list of dialogue samples, of inane chatter, (9) a set of noise levels, (10) descriptive techniques for a variety of sex acts, (11) a torn anal detrusor muscle, (12) a glossary of idioms and catch phrases, (13) an analysis of odour traces (from various vents), mostly purines (…)". J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Triad/Panther, London, 1979, p. 54.

del testo sarebbe, tuttavia, fuorviante dal momento che lo smembramento del corpo si inserisce all'interno di una psicopatologia fenomenologica più ampia in cui è il desiderio in quanto tale ad essere stato soppiantato dall' "atrocity exhibition" dell'organismo umano *tout court*, oggetto di una logica pornografica che protende verso la gratificazione della morte. L'intera esperienza sessuale viene mercificata in quanto emblema della strumentalizzazione di frammenti corporei in un gigantesco processo di sublimazione e negazione dell'evocazione della dignità del corpo stesso[132].

Il legame tra il potenziale distruttivo dell'automobile e rilascio di un'energia psico-sessuale che coinvolge e modifica il dominio sociale diviene l'idea-cardine di *Crash*, il cui valore morale – più che estetico – è stato più volte reso oggetto di aspri dibattiti. Ciò nonostante, benché l'assunzione secondo la quale l'esistenza sociale contemporanea possa subire un notevole potenziamento dall'istinto omicida-suicida – essendo lo scontro automobilistico evidente simbolo di raggiungimento del massimo piacere sessuale – appaia come suscettibile di fraintendimenti, una riflessione più approfondita sull'abolizione delle distinzioni tra *fiction* e realtà libererebbe questo testo iper-reale da ogni tentativo di chiusura in categorie etiche[133]. La realtà, in *Crash*, può essere fatta oggetto di percezione solo, sembrerebbe, tramite sistemi e tecniche mediatiche di riproduzione meccanica rendendo l'immagine, oggetto feticistico, più reale della realtà, o meglio necessaria al fine di definire la realtà stessa. L'attività sessuale si svuota di senso se privata della telecamera, così come le deturpanti ferite rimandano ad una violenza estetizzata e stilizzata solo grazie al medium fotografico.

---

[132] Si rimanda a J. Baudrillard, *The Consumer Society: Myths and Structures*, trans. C. Turner, Sage, London, 2003, p. 133, 150.

[133] A questo proposito, indicative sono le dichiarazione dello stesso autore: "We live in a world ruled by fictions of every kind: mass merchandising, advertising, politics considered as a branch of advertising, the instant translation of science and technology into popular imagination, the increasing blurring and intermingling of identities within the realm of consumer goods, the pre-empting of any free or imaginative response to experience by the television screen. *We live inside an enormous novel. For the writer in particular it is less and less necessary for him to invent the fictional content of his novel. The fiction is already there. The writer's task is to invent reality*". Citato da M. Delville, *J.G. Ballard*, Northcote House Publishers Ltd, Plymouth, UK, 1998, pp. 97-98. Corsivo mio.

L'immagine più ricorrente del romanzo è proprio quella della fusione del soffice, vulnerabile, straziabile corpo umano con le inscalfibili superfici metalliche dell'oggetto automobilistico che penetrano la tenera carne lasciandole impresse le onnipresenti ed eccitanti cicatrici, "signatures, inscribed on my body by the dashboard and control surfaces of my car"[134], simboli di un processo di trasformazione fisica e spirituale in atto. Il corpo, così come la psiche, viene letteralmente attraversato dalle tecnologie identificandosi con l'oggetto-automobile e subordinando i propri desideri sessuali agli imperativi di un ambiente meccanizzato e mediatizzato dalla società dello spettacolo.

Abolita ogni significativa distinzione tra un'intima autenticità ed un'alienante realtà esterna, la tecnologia apre nuove strade al desiderio sessuale attraverso assemblaggi inaspettati e circuiti dinamici che rendono lo scontro automobilistico dotato di molteplici risonanze: dall'eccitazione alla violenza ed al desiderio perverso alla fusione del corpo con la macchina, dalla generazione di dolore fisico e dunque proclamazione della mortalità umana alla trasformazione dell'esistenza attraverso il carattere arbitrario delle collisioni, dalla produzione di *happening* teatrali che soddisfano l'inquieto sguardo voyeuristico alla realizzazione di un'estetica di distruzione caratterizzata da angoscianti sculture tecno-umane. Lo scontro rappresenta un punto di non-ritorno, un evento profondamente traumatico che scuote la monotonia delle grigie esistenze che si trascinano nella loro piattezza e libera le forze dell'inconscio sociale represso stimolando un'esplorazione *conscia* dei suoi parametri.

L'ossessione per i segni di vulnerabilità, dolore e mutabilità interessano un oggetto-macchina (la cui bizzarra *raison d'être* va ricercata nello scontro vero e proprio) tanto quanto il corpo umano, attraverso un processo di antropomorfizzazione di un macchinario che, muovendosi incessantemente attraverso gli spazi della modernità e al contempo creando nuove strutture e flussi psichici percorribili, rischia l'abiezione dell'auto-annullamento, reagendo alla devastazione dell'attimo che precede la morte con un umano "cry of pain"[135]. L'automobile diviene per Vaughan – la cui perversione è alimentata da una patologica e narcisistica propensione all'auto-erotismo – un oggetto da penetrare e possedere, luogo di tutti i suoi investimenti libidici non molto distante da ciò che potrebbe significare una vicinanza con un corpo umano pulsante e senziente.

---

[134] J.G. Ballard, *Crash*, Vintage, London, 1975, p. 178.

[135] J.G. Ballard, *Crash*, Vintage, London, 1975, p. 219

Il desiderio sessuale, svuotato di emotività e di logiche di scambio comunicativo con gli altri esseri umani, emerge come sterile processo di auto-gratificazione ed auto-eccitamento in cui l'automobile funge da oggetto *par excellence* attraverso cui mediare una relazione omo-sociale. Il desiderio di Ballard di penetrare Vaughan non si rivela essere tanto una propensione omo-erotica, quanto un tentativo di avvicinamento al reale oggetto di desiderio: il prodotto tecnologico asserisce la mascolinità fallica di Vaughan e infiamma la libido di Ballard giungendo ad una magistrale (con)fusione di membra e acciaio, "a marriage of my penis with all the possibilities of a benevolent technology"[136].

Ad una sessualità normativa deprivata progressivamente di stimolazioni e passione – quella vissuta dal protagonista Ballard con la moglie Catherine entro le rassicuranti ma monotone mura domestiche – si sostituisce il brivido di una perversione animalesca in cui i tabù vengono infranti e le regole morali sfidate utilizzando l'automobile come strumento erotico e la mutilazione come fine ultimo dell'atto soddisfatorio. Vaughan inizia Ballard alle implicazioni misteriosamente erotiche del "mould of sexual possibilities yet to be created in (…) experimental car-crashes"[137] sino a coinvolgerlo nel suo folle progetto finale di unione, attraverso l'auto-immolazione in uno scontro automobilistico epocale, con l'attrice Elizabeth Taylor, immagine ossessivamente proposta ed esposta in *The Atrocity Exhibition*[138].

In un dominio in cui la sessualità non può che nascere da una tecnologia perversa, la violenza e la perversione dello scontro permette di vitalizzare una vita sessuale che per i personaggi, Ballard *in primis*, percepiscono solo in termini di sterilità e funzionalità. La sadiana ossessione per le atrocità eroticizzate imprigiona il protagonista in un quadro psicopatologico in cui le posizioni fisiche assunte dalle vittime al termine del disastro

---

[136] J.G. Ballard, *Crash*, Vintage, London, 1975, p. 148.

[137] J.G. Ballard, *Crash*, Cape, London, 1973, p. 177.

[138] In *Crash*, a morire sarà anche uno dei più fedeli seguaci di Vaughan, lo stuntman Seagrave che, travestitosi da Elizabeth Taylor, si suiciderà in uno scontro ridotto a grottesca parodia della morte sessuale finale di Vaughan.

automobilistico[139] – repellenti e affascinanti – vengono maniacalmente analizzate e rivissute in scenari reali ed immaginari in quanto unione di sangue, fluidi corporali e gasolina che permette una sorta di rinnovamento spirituale degli istinti più basici.

Una visione depersonalizzata del proprio sé unita ad una prospettiva derealizzata del mondo esterno rende la dimensione della sessualità come un mero epifenomeno, il segno di un processo e di una logica sociale di una realtà dipinta come violentemente sessualizzata in cui il desiderio non è represso ma letteralmente *cannibalizzato* da un invincibile istinto di morte. Il tanto agognato processo di autodistruzione soppianta ogni altro istinto potenzialmente salvifico e culmina, come già facilmente prevedibile sin dalla frase d'apertura del romanzo ("Vaughan died yesterday in his last car crash"[140]), nella celebrazione dello scontro finale del protagonista Ballard, i cui parametri della propria piccola morte orgasmica erano stati da lui stesso definiti con maniacale precisione nel corso degli eventi narrati nel romanzo:

> The crash was the only experience I had been through for years. For the first time I was in physical confrontation with my own body , an inexhaustible encyclopedia of pains and discharges, with the hostile gaze of other people, and with the fact of dead man. After being bombarded endlessly with road-safety-propaganda it was almost a relief to find myself in an actual accident. (…) *At times I had even speculated on the kind of traffic accident in which I would die*[141].

Al cuore di una logica delle devianze si collocano l'erosione dei tabù, la morte dell'affetto e la spettacolarizzazione della vita sociale, rendendo la fusione con il meccanico così inscindibile da precludere ogni possibilità di ritorno ad un sistema di significato pre-tecnologico. La sessualità, le cui stimmate sono le ferite attraverso le quali il corpo si apre in una *mise-en-abime* del romanzo nella sua interezza, si fonde con

---

[139] Per la descrizione delle quali sembra che l'autore abbia consultato il trattato medico di Jacob Kulowski, *Crash Injuries*. M. Delville, *J.G. Ballard*, Northcote House Publishers Ltd, Plymouth, UK, 1998, p. 36.

[140] J.G. Ballard, *Crash*, Vintage, London, 1975, p. 7.

[141] J.G. Ballard, *Crash*, Cape, London, 1973, p. 39. Corsivo mio.

il trauma e si alimenta con il dolore di un corpo mutilato e eccitato dall'istinto di morte. All'iniziale orrore e disgusto del narratore di fronte a quelle "appalling injuries" si sostituisce la "lucid acceptance that the translation of these injuries in terms of our fantasies and sexual behaviour was the only means of re-invigorating those wounded and dying victims"[142]. L'unico modo per annullare la traumaticità dell'evento e redimere un futuro cataclismatico è l'immersione in una dimensione di sofferenza compassionevole condivisa, nelle cui ferite si celebra la resurrezione delle vittime della strada e la prefigurazione della posture dei milioni di morti a venire.

La delineazione di una società post-emotiva in cui gli esseri umani da una doverosa posizione di protagonisti della propria esistenza si sono ridotti a monadi alienate, spettatori impassibili e distaccati della loro condizione anaffettiva si è sviluppata attraverso l'esplorazione delle perversioni sessuali e nichilistiche. La preoccupazione di Ballard è principalmente rivolta al ruolo e ai potenzialmente irrimediabili effetti degli eventi ed icone mass-mediatiche del Ventesimo Secolo sulla psiche dell'individuo i quali, trasformando la violenza in merce facilmente reperibile e consumabile, generano una pericolosa manipolazione della realtà esterna la cui metafora più appropriata appare essere quella del principio termodinamico dell'*entropia*.

L'obiettivo dello scrittore non è quello di convincere il lettore della legittimità delle fantasie sessuali dei protagonisti o suggerire quanto eccitanti possano essere gli scontri automobilistici, ma metterlo in guardia dal potere ingestibile della cultura mediatica stessa la quale trivializza la crudeltà più estrema e vende la violenza con le stesse strategie consumistiche di un prodotto commerciale. Nella tendenza a sfocare le distinzioni che separano la normalità dalla devianza – analogamente all'approccio di William S. Burroughs nel suo *The Naked Lunch* – Ballard ha voluto porre in essere la questione dell'ottundimento delle nostre risposte emozionali di fronte ad una estrema violenza mediatizzata. Bloccati nell'incubo della prigione di un'alienazione fisica e mentale, le nostre menti sono state rese vertiginosamente libere dalla moderna tecnologia di espandersi in maniera illimitata e perseguire liberamente le nostre psicopatologie[143].

---

[142] J. G. Ballard, *Crash*, Vintage, London, 1975, p. 190.

[143] L'atteggiamento di Ballard nei confronti delle nuove tecnologie appare a volte ambiguo e contraddittorio. Se da un lato, esse con loro infinite interconnessioni, simulacri e

Nell'atmosfera *fin-de-siècle* ballardiana in cui "science is the ultimate pornography"[144], le perversioni, deprivate di qualsiasi contenuto erotico, emergono come ultima frontiera della gratificazione psicologica e sessuale. Di fronte al comprensibile shock di una lettura sublime e perversa, letterale e allegorica che trasborda di riferimenti sessuali fin troppo espliciti e di una violenza fastidiosamente cruda, accusare l'autore dell'opera di amoralità significa non aver colto il senso di una scrittura che si vuole rappresentazione della fredda post-moralità di un'epoca frammentata e narcisistica da cui ogni forma di impegno emotivo, morale o sociale è stato espunto con forza. Opera dove né il concetto di giusto né di sbagliato trovano legittimità, ma dove il fascino – inteso come impeto a perseverare nel processo di approccio critico – neutralizza ogni altro tentativo di imposizione di un significato inalterabile.

---

analogie sembrano aver contribuito alla *death of affect*, d'altro canto lo scrittore subisce un fascino singolare nei confronti, ad esempio, degli effetti subliminali della TV e cultura video, in grado sembrerebbe di incrementare i bisogni immaginativi di una maggiore libertà sessuale. Lo scrittore, opponendosi con forza alle politiche di censura, propone la trasmissione di immagini sessuali e violente in televisione in quanto "both are powerful catalysts of social change, at a time when change is desperately needed". J.G. Ballard, *A User's Guide to the Millennium*, Flamingo, London, 1996, p. 5.

[144] J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, Flamingo, London, 2001, p. 36.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

OPERE DI PHILIP K. DICK (NARRATIVA)

Dick P. K., *Lotteria dello spazio*, Fanucci, Roma, 2005. (*Solar Lottery*, Ace, New York, 1955).

–, *Labirinto di morte*, Fanucci, Roma, 1994. (*A Maze of Death*, Doubleday, Garden City, 1970).

–, *Mary e il gigante*, Fanucci, Roma, 2000. (*Mary and the Giant*, Arbor House, New York, 1987).

–, *E Jones creò il mondo*, Fanucci, Roma, 2001. (*The World Jones Made*, Ace, New York, 1956).

–, *La città sostituita*, Fanucci, Roma, 2011. (*The Cosmic Puppets*, Ace, New York, 1957).

–, *Tempo fuor di sesto*, Fanucci, Roma, 2007. (*Time Out of Joint*, Lippincott, Philadelphia, 1959).

–, *Radio Libera Albemuth*, Fanucci, Roma, 1996. (*Radio Libera Albemuth*, Arbor House, New York, 1985).

–, *Occhio nel cielo*, Fanucci, Roma, 1998. (*Eye in the Sky*, Ace, New York, 1957).

–, *Noi Marziani*, Fanucci, Roma, 1998. (*Martian Time-Slip*, Ballantine, New York, 1986).

–, *Follia per sette clan*, Fanucci, Roma, 2005. (*Clans of the Alphane Moon*, Ace, New York, 1964).

–, *I simulacri*, Fanucci, Roma, 1998. (*The Simulacra*, Metheun, London, 1977.)

–, *Visioni dal futuro*, Fanucci, Roma, 2000. (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Ballantine Books, New York, 1975).

–, *Divina Invasione*, Fanucci, Roma, 2006. (*The Divine Invasion*, Simon and Schuster, New York, 1982).

–, *Scorrete lacrime disse il poliziotto*, Fanucci, Roma, 2007. (*Flow My Tears, the Policeman Said*, DAW, New York, 1974.)

–, *Le tre stimmate di Palmer Eldritch*, Fanucci, Roma, 2003. (*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, in *Five Great Novels*, Gollancz, London, 2004.)

–, *Voci dalla strada*, Fanucci, Roma, 2008. (*Voices from the Street*, Tor, New York, 2007).

–, *Ubik*, Fanucci, Roma, 2003. (*Ubik*, Bantam Books, New York, 1969.)

–, *La svastica sul sole*, Fanucci, Roma, 1997. (*The Man in the High Castle*, Berkley Books, New York, 1974).

–, *Confessioni di un artista di merda*, Fanucci, Roma, 2002. (*Confessions of a Crap Artist*, Entwhistle Books, New York, 1975).

–, *La trasmigrazione di Timothy Archer*, Fanucci, Roma, 2006. (*The Transmigration of Timothy Archer*, Simon and Shuster, New York, 1982).

–, *La penultima verità*, Fanucci, Roma, 2008. (*The Penultimate Truth*, Belmont, New York, 1964).

–, *Illusione di potere*, Fanucci, Roma, 2009. (*Now Wait for Last Year*, Double Day, Garden City, 1966).
–, *I giocatori di Titano*, Fanucci, Roma, 2000. (*The Game-Players of Titan*, Ace, New York, 1963).
–, *In terra ostile*, Fanucci, Roma, 2010. (*In Milton Lumpky Territory*, Drahon Press, Pleasantville, 1985).
–, *L'androide Abramo Lincoln*, Fanucci, Roma, 2005 (*We Can Build You*, Daw, New York, 1972).
–, *Dottor Futuro*, Fanucci, Roma, 2011. (*Dr. Futurity*, Ace New York, 1960).
–, *VALIS*, Mondadori, Milano, 1983. (*VALIS*, Bantam, New York, 1981).
–, *In Pusuit of Valis: Selection from the "Exegesis"*, a cura di Lawrence Sutin, Underwood-Miller, Novato (Cal.)-Lancaster (Pa.), 1991.
–, *Un oscuro scrutare*, Fanucci, Roma, 2001. (*A Scanner Darkly*, in *Five Great Novels*, Gollancz, London, 2004)
–, *Selected Letters of Philip K. Dick –1974*, Underwood-miller, Novato, CA, 1991.
–, *The Collected Stories of Philip K. Dick, Vol. 5: The Little Black Box*, Underwood-Miller, Los Angeles, 1987.

OPERE DI JAMES G. BALLARD (NARRATIVA)

Ballard J.G., *Foresta di cristallo*, Feltrinelli, Milano, 2008. (*The Crystal World*, Cape, London, 1966).
–, *Super-Cannes*, Feltrinelli, Milano, 2000. (*Super-Cannes*, Flamingo, London, 2001).
–, *Regno a venire*. Feltrinelli, Milano, 2006. (*Kingdom Come*, Fourth Estate, UK, 2006).
–, *Il paradiso del diavolo*, Feltrinelli, Milano, 2008. (*Rushing to Paradise*, Flamingo, London, 1994).
–, *Un gioco da bambini*, Feltrinelli, Milano, 2007. (*Running Wild*, Flamingo, London, 2002).
–, *Cocaine Nights*, Feltrinelli, Milano, 2009. (*Cocaine Nights*, Flamingo, London, 1997).
–, *Millennium People*, Feltrinelli, Milano, 2006. (*Millennium People*, Flamingo, London, 2003).
–, *La mostra delle atrocità*, Feltrinelli, Milano, 2001. (*The Atrocity Exhibition*, Flamingo, London, 2001).
–, *Crash*, Feltrinelli, Milano, 2004. (*Crash*, Cape, London, 1973).
–, *Il condominio*, Feltrinelli, Milano, 2003. (*High-Rise*, Flamingo, London, 2000).
–, *Il mondo sommerso*, Feltrinelli, Milano, 2005. (*The Drowned World*, Penguin Books, Harmondsworth, UK, 1965).
–, *L'isola di cemento*, Feltrinelli, Milano, 2007. (*Concrete Island*, Jonathon Cape, London, 1992).

–, *L'impero del sole*, Feltrinelli, Milano, 2006. (*Empire of the Sun*, Panther, London, 1985).
–, *I miracoli della vita*, Feltrinelli, Milano, 2009. (*Miracles of Life: Shanghai to Shepperton, an Autobiography*, Fourth Estate, London, 2008).
–, *La gentilezza delle donne*, Rizzoli, Milano, 1992. (*The Kindness of Women*, Flamingo, London, 1994)
–, *Vento dal nulla*, Urania Millemondiestate, Mondadori, 1981. (*The Wind from Nowhere*, Berkley, New York, 1962).
–, *Hello America*, Rizzoli, Milano, 1989. (*Hello America*, Cape, London, 1981).

Saggistica: testi critici ed articoli di riferimento

Abraham N., e Torok M., "Introjection – Incorporation: *Mourning* or *Melancholy*", trans. Nicholas Rand. *Psychoanalysis in France*, ed. Lebovici S. e Widlocher D., International UP, New York, 1980.
Abraham N., "Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology", trans. Nicholas Rand. *Critical Inquiry* 13 (1987).
Ardissone G., *Il Postmoderno*, Xenia, Milano, 1998.
Arlacchi P., *Droga e grande criminalità in Italia e nel mondo*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 1988.
Augé M., *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. J. Howe, Verso, London, 1995.
Ballard J.G., *A User's Guide to the Millennium*, trad. it. *Fine Millennio: Istruzioni per l'uso*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 1999.
–, *Il futuro è morto. Psicogeografia della modernità*, Mimesis, Milano, 1995.
–, "Which Way to Inner Space", *New Worlds*, 40:118, 1962.
–, *Visioni*, Shake Edizioni, Milano, 2008.
Barlow A., *How Much Does Chaos Scare You? Politics, Religion and Philosophy in the Fiction of Philip K. Dick*, Brooklin, New York, 2005.
Basaglia F., *L'utopia della realtà*, Einaudi, Torino 2005.
Baudrillard J., *Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1995.
–, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, trans. Levin C., Telos Press, St. Louis, 1972.
–, *The Consumer Society: Myths and Structures*, trans..Turner C., Sage, London, 2003.
–, "Two Essays", *Science-Fiction Studies*, Volume 18, 1991.
Baxter J. *J.G. Ballard, Contemporary Critical Perspectives*, Continuum, New York, 2008.
Benjamin W., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995.
–, "The Storyteller. reflections on the Works of Nikolai Laskow" in *Illuminations*, trans. Harry Kohn, Fontana Collins, London, 1979.
Bresson C., "J.G. Ballard at Home", *Metaphores 7* (March 1982).

Breuer R., “Irony, Literature, Schizophrenia”, *The Johns Hopkins University Press*, 1980.
Brokotman M., *Car Crash Culture*, Palgrave, New York, 2001.
Bryan E.M., “The Death of a Newborn Twin: How Can Support for Parents Be Improved”, in *Acta Genet Med Gemellol* 35, 1986.
Bukataman S., *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durkham and London, 1993.
Burns A., Sugnet C., “J.G. Ballard”, in *The Imagination on Trial: British and American Writers Discuss their Working Methods*, Allison and Busby, London, 1981.
Burroughs W.S., *Pasto nudo*, Adelphi, Milano 2009.
–, *Nova Express*, Adelphi, Milano, 2008.
Butterfield B., “Ethical Value and Negative Aesthetics: Reconsidering the Baudrillard-Ballard Connection”, *PMLA*, Vol. 114, No. 1, Modern Language Association, 1999.
Camus A., *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano, 1994.
Caronia A., *Universi quasi paralleli. Dalla fantascienza alla guerriglia mediatica*, Cut-Up Edizioni, La Spezia, 2009.
Caronia A. e Gallo D., *Philip K. Dick. La macchina della paranoia*, X Book, Milano, 2006.
Carravetta P. e Spedicato P. (a cura di), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Bompiani, Milano. 1984.
Carrère E., *Io sono vivo, voi siete morti. Philip K. Dick 1928/1982. Una biografia*, Hobby and Work, Bresso, 2006.
Carter C., “The Metacolonization of Dick’s *The Man in the High Castle*. Mimicry, Parasitism, and Americanism in the PSA”, *Science Fiction Studies*, Volume 22, 1995.
Certeau M. de, *The Practice of Everyday Life*, trans. Rendall S., University of California Press, Berkeley, 1988.
Chiappetti F., *Visioni dal futuro. Il caso di Philip K. Dick*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna, 2000.
Ciaccia A, Recalcati M., *Jacques Lacan*, B. Mondadori, Milano, 2000.
Compagnon A., *I cinque paradossi della modernità*, il Mulino, Bologna, 1993.
Concato G., *L’angelo e la marionetta. Il mito del mondo artificiale da Baudelaire al cyperspazio*, Moretti & Vitali, Bergamo, 1996.
Dalle Lucche R., “J. G. Ballard e la psicopatologia della sopravvivenza”, intervento al convegno *James G. Ballard. Spazio interno, atrocità, catastrofe*, Napoli, novembre 2001, http://www.intercom.publinet.it/2001/ballard.htm.
De Angelis V. M. e Rossi U. (a cura di), *Trasmigrazioni. I mondi di Philip K Dick*, Le Monnier , Firenze, 2006.
Debord G., *The Society of the Spectacle*, trans. Finkelstein H., Zone, New York, 1995.
De Feo L., *Philip K. Dick. Dal corpo al cosmo*, Cronopio, Napoli, 2001.
Deleuze G., *Critica e Clinica*, tr. it. Alberto Panaro, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996.
Deleuze G. e Guattari F., *Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002.
Delville M., *J.G. Ballard*, Northcote House Publishers Ltd, Plymouth, UK, 1998.

Derrida J., *The Truth in Painting*, trans. Bennington G. e McLeod I., University of Chicago Press, Chicago, 1987.
–, "Living On: Border Lines", in *Deconstruction and Criticism*, ed. Harold Bloom, Yale UP, New Haven, 1979.
Descartes R., *Discorso sul metodo*, Laterza, Bari, 1997.
–, *Meditazioni metafisiche*, Laterza, Bari, 1997.
Dick A., *Search for Philip K. Dick*, Edwin Mullen Press, Lewston (N.Y.), 1996.
Dick P.D., *Vita breve e felice di uno scrittore di fantascienza*, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2001.
–, *I Hope I Shall Arrive Soon*, NY: Doubleday, Garden City, 1986.
–, *Selected Letters of Philip K. Dick* –1974, Underwood-miller, Novato, CA, 1991.
Di Tommaso L., "Redemption in Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*", *Science Fiction Studies*, Volume 22, 1995.
–, "Gnosticism and Dualism in the Early Fiction of Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 28, 2001.
Durham S., "P. K. Dick: From the Death of the Subject to a Theology of Late Capitalism", *Science Fiction Studies*, Volume 15, 1988.
Elia A., *Uomini di latta e sogni di metallo. Cyborgs and Cyberspaces: visioni, storie e pensieri del mondo digitale anglofono*, Ellissi, Napoli. 2003.
Eliade M., *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla, Torino, 1968.
Engel G., "Death and Reunion: The Loss of a Twin", *Dartmouth Alumni Magazine*, 1981.
Enns A., "Media, Drugs and Schizophrenia in the Works of Philip K. Dick", *Science Fiction Studies*, Volume 33, 2006.
Fagan B., *La lunga estate*, Codice Edizioni, Torino, 2008.
Firsching L. J., "J.G. Ballard's Ambiguous Apocalypse", *Science-Fiction Studies*, Volume 12, 1985.
Fitting P., "Reality as Ideological Construct in P.K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 10, 1983.
–, "Reality as Ideological Construction: A Reading of Five Novels by Philip K. Dick", *Science Fiction Studies*, Volume 10, 1983.
–, "Ubik: the Deconstruction of Bourgeois Sf", *Science-Fiction Studies*, Volume 2, 1975.
Fondanèche D., "Dick, the Libertarian Prophet", *Science Fiction Studies*, Volume 15, 1988.
Formenti C., *Incantati dalla rete*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000.
–, "Gnosi in Philip K. Dick", *Cyberzone*, n. 14.
Foster D. A., "J.G. Ballard's Empire of the Senses: Perversion and the Failure of Authority", *Modern Language Association*, Volume 108, No. 3, 1993.
Foster H., "Prosthetic Gods", *Modernism/Modernity*, 4.2, April 1997.
Foucault M., *Discipline and Punish*, trans. Sheridan A., Vintage, New York, 1991.
–, *The History of Sexuality: Volume One: An Introduction*, trans Kurley R., Penguin, Harmondsworth, 1978.
–, *Storia della follia nell'età classica*, BUR, Rizzoli 1998.
–, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Einaudi, Torino 1998.

–, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, trans. Grdon C., Marshall L., Mepham J., Soper K, Harvester, Brighton, 1980.
Frasca G., *La scimmia di Dio*, Costa e Nolan, Genova 1996.
–, *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Meltemi Editore, Roma, 2007.
–, *Per speculum in aenigmate*, in Philip K. Dick, *Un oscuro scrutare*, Cronopio, Napoli, 1993.
–, "Paesaggi con rovine ed elettrodomestici" in *Philip K. Dick e il cinema*, Fanucci, Roma, 2002.
–, *La lettera che muore*, Meltemi, Roma, 2005.
Freedman C., "Towards a Theory of Paranoia: the Science-Fiction of Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 11, 1984.
Freud S., "Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente (Caso clinico del presidente Schreber)", in *Opere*, VI, Bollati Boringhieri, Torino, 1974.
–, "L'interpretazione dei sogni", in *Opere*, III, Bollati Boringhieri, Torino, 1967.
–, *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, trans. Strachey J., Penguin, Harmondsworth, 1974.
–, "Splitting of the Ego in the Process of Defence", in *On Metapsychology: the Theory of Psychoanalysis*, trans. Strachey J., Penguin, Harmondsworth, 1984.
Frissore V., Introduzione a Philip K. Dick, *Scrutare nel buio*, Editrice Nord, Milano, 1979.
Frye N., *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969.
Galimberti U., *La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo*, Feltrinelli, Milano 1997.
–, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 2008.
Galvan J., "Entering the Posthuman Collective in Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep*", in *Science-Fiction Studies*, Volume 24, 1997.
Ganeri M., *Postmodernismo*, Editrice Bibliografica, Milano, 1998.
Gasiorek A., *Contemporary British Novelists, JG Ballard*, Manchester University Press, Manchester, 2005.
Gillespie B. (a cura di), *Philip K. Dick: Electric Shepherd*; Nostrilia Press, Melbourne, 1975.
Gloor P., Olivier A., Quesney L. F. et al., "The Role of the Limbic System in Experiential Phenomena of Temporal Lobe Epilepsy", *Annals of Neurology*, Volume 12, No.2, 1982.
Gluckmann A., *Dostoevski à Manhattan*, 2002, trad. it. Del Re P. e Tiliacos N., *Dostoevskij a Manhattan*, Liberal Libri, Firenze, 2002.
Goddard J., *J. G. Ballard: A Bibliography*, Cypher Press, Lymington, Hampshire, 1970.
Goddard J. and Pringle D., *J.G. Ballard: The First Twenty Years*, Bran's Head Books, Hayes, Middlesex, 1976.
Golumbia D., "Resisting 'The World': Philip K. Dick, Cultural Studies, and Metaphysical Realism", *Science-Fiction Studies*, Volume 23, 1996.
Greenberg M. H., Olander J. D, (a cura di), *Philip K. Dick*, Taplinger, New York, 1983.
Greenland C., *The Entropy Exhibition: Michael Moorcock and the British 'New Wave' in Science Fiction*, Routledge, London, 1983.

Guareschiu M., “Tipologie: tre luoghi di James G. Ballard” in J.G. Ballard, *Il futuro è morto. Psicogeografia della modernità*, Mimesis, Milano, 1995.
Hayles N.K., *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1999.
Hegel G.W.F., *Lezioni sulla storia della filosofia*, La Nuova Italia, Firenze, 1964.
Heidegger M., *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. Lovitt W., Harper Colophon, New York, 1977.
Hillman J., *Il codice dell’anima*, Adelphi, Milano 1997.
Hobsbawm E.J., *Age of Extremes – The Short Twentieth Century 1914-1991*, trad it. di Lotti B., *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano, 1995.
Horkheimer M. e Adorno T., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 1947; trad it. di Solmi R., *Dialettica dell’illuminismo*, Einaudi, Torino.
Huntington J., “Philip K. Dick: Authenticity and Insincerity”, *Science Fiction Studies*, Volume 15, 1988.
James W., *Le varie forme dell’esperienza religiosa*, Morcelliana, Roma, 1998.
Jameson F., “Futurist visions that tell us about right now”, in *These Times*, 6, No. 23, May 5-11, 1982.
–, *Il Postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989.
–, “Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?”, *Science Fiction Studies*, Volume 9, 1982.
–, “After Armageddon: Character Systems in *Dr Bloodmoney*”, *Science-Fiction Studies*, Volume 2, 1975.
Jung C.G., *Il simbolo della trasformazione della Messa*, in *Opere*, Volume 11, Bollati Boringhieri, Torino, 1979.
–, *Gli archetipi dell’inconscio collettivo* (1934-54), in *Opere*, Volume IX, 1980.
–, *Considerazioni generali sulla teoria dei complessi* (1934), in *Opere*, Volume VIII, 1976.
–, *Psicologia analitica* (1935), Mondadori, Milano 1975.
Kalsched D., *The Inner World of Trauma: Archetypal Defences of the Personal Spirit*, Routledge, London, 1999.
Kaplan H.I. e Sadock B.J. (eds.), *Comprehensive textbook of Psychiatry/IV*, 4° ed., Williams and Williams, Baltimore, 1980.
Karcher S., *The I Ching*, Elements Book, Shaftesbury, 1995.
Krabbenhoft K., “Uses of Madness in Cervantes and Philip K. Dick”, *Science Fiction Studies*, Volume 27, 2000.
Lacan J. (1955-56), *Il Seminario, Libro III, Le psicosi*, Einaudi, Torino, 1985.
–, (1957-58), *Il Seminario, Libro V, Le formazioni dell’inconscio*, Einaudi, Torino, 2004.
–, (1958), *Una questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi*, in *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974.
–, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* e *Ecrits: A Selection*, trans. Sheridan A., New York, 1977.
–, *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Einaudi, Torino 1976,
–, *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità* (1932), Einaudi, Torino, 1980.

Laing R.D., *The Divided Self*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1972, trad. it. *L'io diviso*, Einaudi, Torino 2001.
–, *The Politics of Experience*, Penguin, Harmondsworth, 1967.
Lanz J., "Il buon nevrotico", in *J.G. Ballard. Visioni*, Re/Search, Shake edizioni , Milano, 2008.
Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, trans. Etchellls F., The Architectural Press, London, 1948.
Lem S., "Philip K. Dick: A Visionary Among the Charlatans", *Science-Fiction Studies*, Volume 2, 1975.
Leonzio U., *Il volo magico. Storia generale delle droghe*, Einaudi, Torino, 1997.
Lethem J., *Crazy Friend. Io e Philip K. Dick*. Minimum Fax, Roma 2011.
Lévi-Strauss C., *Introduzione all'opera di Marcel Mauss*, in Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1950, trad. it di F. Zannino, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1965.
Luckhurst R., "Petition, Repetition and 'Autobiography': J.G. Ballard's 'Empire of the Sun' and 'The Kindness of Women' ", *Contemporary Literature*, Volume 25, No. 4, 1994.
–, *'The Angle between Two Walls'. The Fiction of J.G. Ballard*, Liverpool University Press, 1997.
Lyotard J-F., *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 1999.
Mackey D.A., *Philip K. Dick*, Twayne, Boston, 1988.
Malzemberger B., Lee E.S., *Migration and Mental Disease*, Social Science Research Council, New York, 1956.
Marcus G., *Tracce di rossetto*, Leonardo, Milano, 1991.
Marcuse H., *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 2001.
Martins Rosa J., "A Misreading Gone Too Far? Baudrillard Meets Philip K. Dick", *Science-Fiction Stories*, Volume 35, 2008.
Marx K., *Capital*, trans. Fowkes B., Harmondsworth, UK, 1976. trad. it. *Il Capitale*, a cura di Aiello A., Editori Riuniti, Roma 1997).
Mathieson K., "The Influence of Science Fiction in the Contemporary American Novel", *Science-Fiction Studies*, Volume 12, 1985.
McCaffery L. (a cura di) , *Storming the Reality Studio*, Duke University Press, Durham & London, 1991.
McCarty P.A., "Allusions in Ballard's *The Drowned World*", *Science-Fiction Studies*, Volume 24, 1997.
McLuhan M. and Powers B.R., *The Global Village: Transformations in World, Life and Media in the 21th Century*, Oxford UP, New York, 1989.
McLuhan M., *The Man and His Message*, 1989, trad.it. di Gorjup Valente F. e Lepore S., *L'uomo e il suo messaggio*, SugarCo, Milano, 1992.
–, *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man*, The Vanguard Press, 1951 (trad. Gorjup Valente F., Plevano Pezzini C., *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale*, Sugarco, Milano, 1996.
McPhee J, *Il controllo della natura*, Adelphi, Milano, 1995.
Melley T., *Empire of Cospiracy: the Culture of Paranoia in Postwar America*, Cornell University Press, Ithaca (NY), 2000.
Merchiorre G., *I Ching: un'antica arte divinatoria*, Xenia, Milano, 1997.

Miller J-A (1981-1984), *Schede di lettura lacaniane*, in *Lacan J et al., Il mito individuale del nevrotico*, Astrolabio, Roma, 1986.
–, (1987), *Lacan e psicosi*, in *I paradigmi del godimento*, Astrolabio, Roma, 2001.
–, (1983), "Schizofrenia e paranoia", *La Psicoanalisi*, 25, 1999.
–, (2001-2002), "L'insegnamento di Jacques Lacan", *La Psicoanalisi*, 30/31, 1999.
–, *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Basil Blackwell, Oxford, 1982.
Mullen R.D., Csicsery-Ronay I. Jr., Evans A. B., Hollinger V. (a cura di), *On Philip K. Dick. 40 Articles from Science-Fiction Studies*, Terre Haute and Greencastle, 1992.
Mullen R.D., Suvin D. (a cura di), *Science-Fiction Studies. Selected Articles on Science Fiction 1973-1975*, Gregg Press, Boston, 1976.
Muller, C., *Lessico di Psichiatria*, Piccin, Padova, 1980.
Muscatello C.F., *La sindrome schizofrenica, aspetti clinici e antrofenomenologici*, Esculapio, Bologna, 1979.
Nicol C., "J.G.Ballard and the Limits of Mainstream SF", *Science Fiction Studies*, Volume, 1976.
Odegaard O., "Emigration and Insanity", *Acta Psychiatica et Neurologica*, 4, Sull. 4, 1932.
Oglesby C., *The Yankee and Cowboy War: Conspiracies from Dallas to Watergate and Beyond*, New York, 1976.
Ohman R., *Politics of Letters*, Wesleyan University Press, Middletown, 1987.
Oliva R., Postfazione a *Scorrete lacrime, disse il poliziotto*, Fanucci, Roma, 2007.
Pagetti C., *Dick verso la metafantascienza*, in Philip K. Dick, *Noi marziani*, Milano, Editrice Nord, 1973.
Palmer C., "Postmoderism and the Birth of the Author in Philip K. Dick's *Valis*", *Science-Fiction Studies*, Volume 18, 1991.
Papparo F.C. e Frescura V. (a cura di), *Stupidi e idioti. Undici variazioni sul tema*, Sossella, Roma 2000.
Pethes N., *Walter Benjamin*, in Pethes N. e Ruchatz J., trad it. *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano, 2002.
Pierce H., *Philip K. Dick*, Starmont House, Mercer Island, 1982.
Platone, *Repubblica*, 514°-521c, in *Tutti gli scritti*, Rusconi, Milano, 1995.
Platt C., "Philip K. Dick: An Interview", *Dream Makers: The Uncommon People Who Write Science Fiction*, Berkley Books, New York, 1980.
Popper K.R., *Logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Torino, 1970.
Prezzavento P., *La città e la violenza. I mondo urbani e post-urbani di James G. Ballard*, Otium Paoletti editori, Ascoli Piceno, 2007.
Pringle D., *Earth is the Alien Planet. J.G. Ballard's Four-Dimensional Nightmare*, Borgo Press, San Bernardino, USA, 1979.
Pynchon T., *Vineland*, BUR; Milano 2000.
–, *Entropia*, Edizioni e/o, Roma 2004.
–, *La Storia di Mondaugen*, BUR, Milano, 2009.
–, *L'arcobaleno della gravità*, BUR, Milano, 2007.
Rabkin E.S., "Irrational Expectations; or, How Economics and the Post-Industrial World Failed Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, Volume 15, 1988.
Rickman G., *Philip K. Dick: In His Own Words*, Fragments West, Long Beach, CA, 1984.

–, *Philip K. Dick: The Last Testament*, Fragments West/The Valentine Press, Long Beach (Ca), 1985.
–, *To the High Castle. Philip K. Dick: A Life 1828-1982*, Fragments West/The Valentine Press, Long Beach (Ca), 1989.
Rieder J., "The Metafictive World of *The Man in the High Castle*: Hermeneutics, Ethics, and Political Ideology", *Science Fiction Studies*, Volume 15, 1988.
Ripinsky-Naxon M., *The Nature of Shamanism*, State University of New York Press, Albany 1993.
Rispoli F., *Universi che cadono a pezzi. La fantascienza di Philip K. Dick*, Bruno Mondadori, Milano, 2001.
Robinson K.S., *The Novels of Philip K. Dick*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984.
Rocci G., *C.G. Jung e il daimon*, Bulzoni, Roma 1994.
Rossi U., "Fourfold Symmetry: The Interplay of Fictional Levels in Five More or Less Prestigious Novels by Philip K. Dick", *Extrapolation*, 43, 4.
–, "Images from the Disaster Area: An Apocalyptic Reading of Reading Landscapes in Ballard's *The Drowned World* and *Hello America*", *Science-Fiction Studies*, Volume 21, 1994.
–, "From Dick to Lethem: The Dickian Legacy, Postmoderism, and Avant-Pop in Jonathan Lethem's *Amnesia Moon*", *Science-Fiction Studies*, Volume 86, 2002.
–, *The Twisted Worlds of Philip K. Dick, A Reading of Twenty Ontologically Uncertain Novels*, Mc Farland and Company, North Caroline and London, 2011.
–, "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 Bisutti De Riz F. e Mamoli Zorzi R., *Rivista di studi anglo-americani*, anno VIII, Supernova, Venezia, 1994.
Ruddick N., "Ballard/Crash/Baudrillard", *Science-Fiction Studies*, Volume 58, 1992.
Sass L., *Madness and Modernism, Insanity in the Light of Modern Art, Literature and Thought*, Basic Books, New York, 1992.
Schreber D.P., *Memorie di un malato di nervi*, Adelphi, Milano, 1974.
Schultz T.W., *Investment in Human Capital: The Role of Education and of Research*, The Free Press, New York, 1971.
Scott Apel D. (edit.), *Philip K. Dick: The Dream Connection*, the Permanent Press, San Jose (CA), 1987.
Self W., *Junk Mail*, Penguin, London, 1996.
Simons J.L., "The Power of Small Things in Philip K. Dick's *The Man in the High Castle*", *Rocky Mountains Review of Language and Literature*, Volume 39, No. 4, 1985.
Sims C.A., "The Dangers of Individualism and the Human Relationship to Technology in Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?*", *Science-Fiction Studies*, Volume 36, 2009.
Slusser G., "History, Historicity, Story", *Science Fiction Studies*, Volume 15, 1988.
Steiner J., *Psychic Retreats: Pathological Organizations in Psychotic, Neurosis and Borderline Patients*, Routledge, London, 1999.
Stephenson G., "J.G. Ballard and the Quest for an Ontological Garden of Eden", *Foundation 35*, (Winter 1985-86).

–, *Out of the Night and Into the Dream: A Thematic Study of the Fiction of J. G. Ballard*, Greenwood Press, Westport CT, 1991.
Stilling R. J., "Mystical Healing: Reading Philip K. Dick's *VALIS* and *The Divine Invasion* as Metapsychoanalytic Novels", *South Atlantic Review*, Volume 56, No. 2, 1991.
Strachey J. (traduzione di), "Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia, and Homosexuality", in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, London, 1953-1973.
Sutin L., *Divine invasioni. La vita di Philip K. Dick*, tr. di Marti A., Fanucci, Roma, 2001.
–, (a cura di), *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, Vintage, New York, 1995, trad. *Philip K. Dick, Mutazioni. Scritti inediti filosofici, autobiografici e letterari*, Pannofino G., Feltrinelli, Milano, 1997.
Suvin D., *Position and Presuppositon in Science Fiction*, MacMillan Press, Hampshire and London, 1988.
–, *Metamorphoses of Science Fiction*, Yale University Press, New Haven, 1979.
–, "P.K. Dick's Opus: Artifice as Refuge and World View", *Science-Fiction Studies*, Volume 2, 1975.
Szasz T., *Il mito della malattia mentale: fondamenti per una teoria del comportamento individuale*, Il Saggiatore, Milano 1966.
Taylor A., *Philip K. Dick and the Umbrella of Light*, T-K Graphics, Baltimore, 1975.
Umland S.J. (a cura di), *Philip K. Dick. Contemporary Critical Interpretations*, Greenwood Press, Westport, 1989.
–, "Retrofitting 'Blade Runner'. Issues in Ridley Scott's 'Blade Runner' and Philip K. Dick 'Do Androids Dream of Electric Sheep?' ", *Film Quarterly*, Volume 46, University Of California Press, 1992.
Viviani G. e Pagetti C. (a cura di), *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, Editrice Nord, Milano, 1989.
Youngquist P., "Score, Scan, Schiz. Dick on Drugs", *Cultural Critique*, 44-Winter 2000, University of Minnesota.
Wagar W.W., "J.G. Ballard and the Transvalutation of Utopia", *Science-Fiction Studies*, Volume 18, 1991.
Warrick P.S. , "The Encounter of Taoism and Fascism in *The Man in the High Castle*" in Martin Greenberg & Joseph Olander, *Philip K. Dick*, New York, 1983.
–, *The Cybernetic Imagination in Science Fiction*, Mit Press, Cambridge, 1980.
–, *Mind in Motion. The Fiction of Philip K. Dick*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville, 1987.
Whitman W., *Giorni rappresentativi e altre prose*, tr. it Neri Pozza, Vicenza, 1968.
Wilhelm R., *I Ching*, Astrolabio, Roma, 1955.
Williams P., *Only Apparently Real: The World of Philip K. Dick*, Arbor House, New York, 1986.
Wood B., "William S. Burroughs and The Language of Cyberpunk", *Science-Fiction Studies*, Volume 23, 1996.
Woolf V., *The Common Reader*, Vol. 1, Harcourt, Brace and Company, New York, 1953.

Žižek S., *Die gnadenlose Liebe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. *Credere*, Meltemi, Roma, 2005.