

Articoli/10

Distopici paradossi marziani

Francesco Muzzioli

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 19/03/2016. Accettato il 11/05/2016

The genre of dystopia, now by far inflated by mass imagination, become almost the realism of our times. This essay investigates how dystopia is combined with the irony. Irony opposes the questioning to the false heroism of supermen until it corrodes the subject itself in self-ironic form. Through irony dystopia is entirely reversed: it is no longer a universal danger, foiled at the last minute by the saviours of mankind (according to the Hollywood model). While irony doubts that humans pay attention to the warnings of the catastrophic prediction and even it insinuates the suspicion that they deserve it, it points out that although it is not enough to delay the disaster, a radical change in attitude is nonetheless needed. To test this hypothesis, the paper analyses two classic texts of science-fiction, both set on Mars: *The Martian Chronicles* by Ray Bradbury (1950) and *The Martian Time-Slip* by Philip Dick (1964). In the first, the colonization of the red planet, which causes the dissolution of the native populations and with the loss of their diversity, ends with the self-destruction of the Earth, leaving a scarce group of earthling refugees to be the Martians. In the second text as well the technological presumption of Terrestrials transferred to Mars will miss its goal and their cynical boss will be defeated because of a wrong calculation of time slips. Here too, the positive fate smiles on the marginalized and the sensitives. This essay tends to show that irony and its paradoxical inventions also increase the stylistic and literary tone of the texts, in contrast to the flatness and banality of consumer dystopia.

Quando ho iniziato a interessarmi della distopia, circa dieci anni fa, contavo di fare una deviazione momentanea dalle mie problematiche preferite riflettendo su alcuni testi extravaganti di narratori “sperimentali” (come *Il pianeta irritabile* di Volponi e *La ratta* di Grass); mi sono trovato ben presto a che fare con una quantità di materiali che aumentava a vista d’occhio. Il volume che ne è derivato, *Le Scritture della catastrofe*, presenta parecchie lacune e la latitanza di interi settori (giustamente alcuni studenti mi hanno fatto rimarcare l’importanza, in materia, non solo del film ma anche del fumetto), pur avendo una bibliografia di un paio di centinaia di titoli. Senza contare che la falange delle distopie aumenta giorno per giorno, e ci vorrebbe, ormai, un altro intero volume di integrazioni e aggiornamenti; fatica che lascio volentieri ai giovani ricercatori volenterosi.

Per altro, questa smodata moltiplicazione della distopia, questa vera “inflazione”, mette in sospetto sulla funzione della “distopia di massa”. Il suo successo è facilmente spiegabile con le angosce dei ceti declassati dalla

globalizzazione e il senso di declino che accompagna le società dell'occidente capitalista, quel mondo "avanzato" che oggi si aggrappa con le unghie e con i denti ai propri privilegi ed esulta se ci scappa per un pelo l'aumento dello 0,001 del pil... Ma non si tratta solo di lucrare sulle paure della "maggioranza silenziosa"; il peso della distopia nell'immaginario collettivo prende l'aspetto di una risorsa – come si diceva una volta – *ideologica*: da un lato funziona come assuefazione, abitudine al peggio e come consolazione perché ancora non ci siamo arrivati; da un altro lato, conferma che non c'è altra strada, che questo modello di sviluppo è l'unico possibile, non resta che sperare che produca qualche supereroe tecnologico per scamparla all'ultimo minuto. Lo schema Hollywoodiano è quello di sollevare lo spettatore *in extremis*, dopo averlo gettato nel pericolo più profondo: e quale pericolo è più profondo, allora, dell'estinzione di tutta l'umanità? Questa *catarsi* assai a buon mercato è il livello "tragico" degradato consentito alle comunicazioni di massa. Occorre, per un sano riequilibrio, accostare un tale schema con una buona dose di ironia. Contro il falso eroismo, l'ironia garantisce l'erosione critica del dubbio e diventa una vera e propria "etica", quando coinvolge il soggetto stesso nella forma dell'autoironia.

Certo, la forma della narrazione distopica continua a contenere – soprattutto quando resta rigorosa, cioè *finisce male* – un imperativo etico. La distopia non vuole suggerirci un modo di distruggere il mondo, all'opposto vuole che impariamo dalle possibili prevedibili conseguenze letali a metterci alla ricerca di soluzioni alternative. L'esortazione distopica è precisamente "a fare il contrario" da quello che ci fa vedere; essa dunque denota uno specifico versante *antifrastico* che subito l'imparenta all'ironia (che, secondo la retorica è appunto "dire il contrario"). Un altro punto di contatto tra distopia e ironia è l'"ironia della sorte": tutte le tipologie distopiche (da quelle "dispotiche" a quelle "catastrofiche") mostrano come gli sforzi umani arrivino, volenti o nolenti, a produrre effetti disastrosi. Da un lato le anti-utopie, rovesciano nelle peggiori tirannidi l'aspirazione alla giusta società: l'organizzazione perfetta si tramuta in meccanismo cogente, il "migliore dei mondi" viene difeso con un accanito sistema poliziesco perché non si abbia a modificare... Dall'altro lato, le catastrofi nelle loro plurime varietà contengono un giudizio negativo o sull'apparato bellico (armi così potenti da distruggere l'intero pianeta) oppure sul modello di sviluppo (la cecità dello sfruttamento che destabilizza l'ecosistema). Piuttosto interessante – ma su questo tornerò *in concreto* – la questione delle mirabili tecnologiche (il trofeo "magico" dell'uomo fantascientifico) che si rivelano fallimentari.

L'ironia può far compiere all'apparato distopico un intero rovesciamento, quando venga a dichiarare, assumendo una prospettiva antiantropocentrica, che la fine del genere umano non è un gran male perché il mondo sarà migliore una volta liberato della nostra presenza. Potrebbe sembrare, a prima vista, che in questo caso l'ironia funzioni in senso disfattista, facendo cadere la spinta etica e l'appello all'impegno, inducendo la rinuncia di fronte a un male assunto come inevitabile e addirittura alla fine meritato. Mi è capitato però di notare che non è assolutamente così: se è vero che l'ironia insinua il dubbio che l'ammonimento

possa andare a buon fine, è altrettanto chiaro che il suo scopo non è di convincere il destinatario ad accelerare il disastro, semmai costituisce un ammonimento ulteriore. Non si tratta – essa sostiene implicitamente – di salvare la supremazia dell'uomo sulla Terra o di rimandarne il crollo, si tratta piuttosto di modificarne alla radice l'atteggiamento secondo una norma di compatibilità con l'ambiente e con gli altri esseri viventi sul pianeta. Altro che resa! La distopia ironica rappresenta un umanesimo affatto *radicale* e viene a coincidere, compiuto un intero giro dialettico, con la massima utopia.

Lo dimostra molto bene il romanzo di Kurt Vonnegut, *Galápagos* (1985), che ho analizzato in *Scritture della catastrofe*, una “distopia di sterilità” da cui si salvano, in bizzarre circostanze, alcuni superstiti nelle isole Galápagos, dove daranno vita a generazioni post-umane, con una vera e propria completa mutazione verso una vita acquatica affatto “inoffensiva”, una autentica *ri-animalizzazione*. Distopia o utopia? Nel caso di *Galápagos*, come in quelli di Volponi e Grass che citavo in abbrivio, gli opposti si rovesciano l'uno nell'altro, e il risvolto positivo della conclusione è altamente “penitenziale”.

In questa sede vorrei verificare queste premesse su alcuni testi di fantascienza, ambientati su Marte. Marte è ancora oggi l'“oggetto del desiderio” delle spedizioni spaziali, la colonia deputata come avamposto per la conquista del cosmo, anche se problematica quanto all'abitabilità (per il momento gli eventuali esploratori non avrebbero molte *chances* di tornare indietro). Proprio in quanto scommessa tecnologica, la vita su Marte si presta a situazioni *double face*, a quei “paradossi marziani” che ho annunciato nel titolo dell'intervento e che ora andrò ad individuare in un paio di testi fondamentali.

Cominciamo con le *Cronache marziane* (*The Martian Chronicles*, 1950) di Ray Bradbury. Qui la distopia è addirittura illustrata doppiamente: da un lato, i marziani, dopo alcuni tentativi di resistenza, vengono sterminati come «mucchi di foglie secche» dai bacilli del morbillo involontariamente portati dai primi cosmonauti; dall'altro lato, il testo finisce con un conflitto che distrugge il pianeta Terra. Già da ciò si intuisce come lo svolgimento sia dialettico, di una dialettica che non ha e non può avere soluzione: l'incontro con l'altro registra una radicale non-coincidenza, il contatto è destinato a fallire. Ed è essenziale l'intervento dell'umorismo e della parodia. Magistrale la seconda spedizione, quando l'equipaggio del razzo si presenta con clamorose manifestazioni e pose ufficiali (e soprattutto mettendo avanti la propria identità: qualificandosi come *Earth Men*, Terrestri) ma non sono presi sul serio e vengono internati in un manicomio che contiene tutti i presunti visitatori spaziali. Il gioco va ancora oltre, perché il medico marziano che dovrebbe curare la loro paranoia allucinatoria, li uccide tutti e, non essendo riuscito a eliminare le allucinazioni, spara anche a sé stesso. Il dottor Xxx non ha tutti i torti: tra un terrestre che si crede terrestre e un pazzo che si crede terrestre non c'è molta differenza... Paradosso al quadrato: gli astronauti, in quanto creature letterarie, sono davvero personaggi immaginari.

Altro spunto che tocca uno dei filoni della distopia è l'episodio *Le città silenziose*. A un certo punto Marte si spopola, tutti tornano indietro per via della

guerra, rimane solo e abbandonato un singolare personaggio, Walter Gripp, che vivendo sulle montagne non si è accorto di nulla. È l'occasione per un racconto sul modello dell'“ultimo uomo” che lo vede aggirarsi tra le città silenziose e vuote: c'è però lo squillo di una voce telefonica femminile che potrebbe costituire una possibile compagna. La vita ripartirà? Ci saranno un nuovo Adamo e una nuova Eva, come accade in una certa tradizione fantascientifica (che va dalla vecchia *Nube purpurea* di Shiel alla recente trilogia della Atwood)? Nient'affatto: meglio solo, decide Walter dopo aver fatto la conoscenza diretta della insopportabile Geneviève; e il mito dell'amore svanisce nel disincanto.

Infine, nell'ultimo episodio, dopo l'esplosione generale, un gruppo di profughi terrestri raggiunge il pianeta rosso. Tocchiamo in questo finale il nodo dell'identità. Già il capitolo *I Terrestri* l'aveva messo in evidenza: la sicumera di essere qualcuno fallisce di fronte a un diverso sistema interpretativo. Ma nell'ultimo brano, *La gita d'un milione di anni*, si fa un passo in più: i superstiti, tra cui alcuni bambini, si vanno ambientando nel nuovo paesaggio. Il piccolo Michael insiste a voler vedere i marziani, e il padre allora gli addita lo specchio d'acqua in cui tutti loro sono riflessi:

They reached the canal. It was long and straight and cool and wet and reflective in the night.

“I've always wanted to see a Martian,” said Michael. “Where are they, Dad? You promised.”

“There they are,” said Dad, and he shifted Michael on his shoulder and pointed straight down.

The Martians were there. Timothy began to shiver.

The Martians were there – in the canal – reflected in the water. Timothy and Michael and Robert and Mom and Dad.

The Martians stared back up at them for a long, long silent time from the rippling water...

«I marziani erano là», così il narratore esplicita il sottinteso del personaggio. È uno *ius soli* assoluto: marziano è chi vive su Marte. Ovvero l'identità non la si possiede come patrimonio inalienabile da conservare e difendere a tutti i costi dall'invasione dell'alterità, ma la si assume provvisoriamente (*ironicamente*), in seguito a vicissitudini e scelte contingenti e storiche. Ma forse, perché questa consapevolezza venga acquisita nel senso comune bisognerà aspettare l'anno 2026, la data in cui è ambientato l'ultimo racconto delle *Cronache* (se basterà..).

Passiamo al secondo testo, quello che vorrei trattare più estesamente in questa sede: si tratta di *The Martian Time-Slip* di Philip Dick (1964, tradotto con *Noi marziani*, che era il titolo del racconto ispiratore). Se in Bradbury c'è un certo gusto archeologico per le città disabitate (quello che sarà portato al massimo dal Morselli di *Dissipatio H. G.*), in Dick invece è assaporato il degrado e osservata nei particolari la decadenza, proprio nel luogo dove la tecnologia dovrebbe essere più smagliante: la colonizzazione di Marte non ha fatto in tempo a partire che risulta già, in un ipotetico 1994 che forse fa il verso al famoso 1984, ridotta a rottame. Il cielo è solcato da astronavi, però gli strumenti d'uso

comune funzionano male, tanto che una delle imprese più richieste è quella delle riparazioni – che questo avvenga anche nell’immaginazione del dopobomba la dice lunga sulla polemica dickiana verso il consumismo. Il crollo, la frantumazione, il fallimento sono le cifre di questo panorama. È come se Marte opponesse agli sforzi dei coloni terrestri una resistenza passiva, una sorda ostilità che avvolge inesorabilmente mezzi e persone. La difficoltà ha naturalmente un aspetto climatico nel deserto marziano e nel problema della scarsità di risorse idriche, con il razionamento dell’acqua (malgrado gli antichi “canali”) che rende potentissima la corporazione degli idraulici. Ma non si tratta semplicemente di una distopia da disastro ambientale: il disagio si trasmette alla psiche; il “vuoto” del paesaggio penetra nell’interiorità; le macchine che vanno in pezzi corrispondono al crollo della personalità. Di qui l’uso di psicofarmaci e il pullulare nel romanzo delle patologie mentali più gravi, come la schizofrenia e l’autismo. Ma, poco a poco, si scopre che la follia possiede anche i soggetti presunti normali, si allarga contagiosamente all’intero mondo finzionale. Ce ne sono gli indizi fin dall’inizio, nelle riflessioni dei personaggi («Better to succumb to the schizophrenic process, join the rest of the world»; «Meglio cedere al processo schizofrenico, fare come il resto del mondo»); e poi ancora nelle banali constatazioni da senso comune: la malattia mentale «everybody seems to have it nowadays» («oggi sembra che ce l’abbiano tutti»).

La parola “gubble” (tradotta nella versione italiana di Carlo Pagetti con “putrìo”) utilizzata come mantra dal bambino autistico Manfred, è il neologismo onomatopeico che contraddistingue la degenerazione del male, il peggioramento generale, destinato a invadere qualsiasi cosa in una incontenibile “gubblizzazione”:

A voice in his mind said, Gubble gubble gubble, I am gubble gubble gubble gubble.

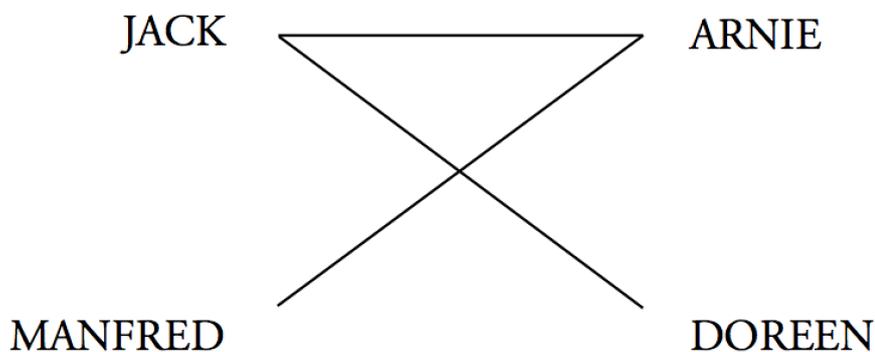
Stop, he said to it.

Gubble, gubble, gubble, gubble, it answered.

Dust fell on him from the walls. The room creaked with age and dust, rotting around him. Gubble, gubble, gubble, the room said. The Gubbler is here to gubble gubble you and make you into gubbish.

Non per nulla Manfred, che pronuncia poco più di quella parola, diventa un personaggio-fulcro della storia. Ma non l’unico: come spesso avviene in Dick, la narrazione si basa su un sistema di personaggi che intrattengono relazioni dialettiche, tanto che Jameson – in alcuni saggi molto interessanti – ha potuto organizzarli in diversi quadrati semiotici. Nel caso del *Martian Time-Slip*, potremmo porre nel primo vertice Jack Bohlen, il riparatore, che rappresenta l’outsider non omologato nel sistema e ancora capace di rapporti “umani”; al vertice opposto sta Arnie Kott, il *villain* della situazione, potente capo (per l’esattezza “Supreme Goodmember”) del Sindacato Idraulici; sul lato di Arnie, c’è la sua amante Doreen che egli considera un “investimento” e una “proprietà” – è il personaggio femminile tipico di Dick, donna provocante ma fredda, però non bionda secondo lo standard, ma rossa di capelli, forse in

omaggio al “pianeta rosso”; infine, il già menzionato bambino autistico Manfred, isolato dal mondo, ma dotato di incredibili capacità “precognitive” (la figura del sensitivo e del “precog” è anch’essa tipicamente dickiana) e addirittura – come vedremo – di spostarsi nel tempo. Se ne ricava questo quadrato:



Dove ai lati destro e sinistro ci sono le affinità (Jack è affine a Manfred perché va soggetto a gravi allucinazioni), ma nelle diagonali gli sviluppi della vicenda: Doreen, stanca del coito senza partecipazione, ha una relazione più intensa con Jack, mentre Arnie cercherà di sfruttare i poteri di Manfred per il suo tornaconto personale. Certo, oltre quelli inseriti nel quadrato ci sono vari altri personaggi: la moglie di Jack, Silvia, che ha un rapido rapporto con il commerciante Otto, il quale a sua volta incarna il ruolo del vendicatore uccidendo Arnie; il padre di Jack, Leo, che innesca la speculazione sui terreni marziani; e poi l’ex-moglie di Arnie (con un figlio anormale), il dottor Glaub, il padre di Manfred che si suicida, fino agli insegnanti meccanici della scuola. E ci sono, sullo sfondo ma non trascurabili, gli aborigeni marziani, i Bleekman, la popolazione originaria del pianeta, forse “cugini” dell’umanità terrestre: non sono stati sterminati, ma sono emarginati e ridotti a esistenza misera e nomade, trattati con disprezzo razzista (sono i “negri” della situazione). L’incontro con l’“altro”, anche in Dick, è stato fallimentare e distruttivo; ma non tanto da annullare la potenza magica dei nativi, che non a caso alla fine accoglieranno tra loro il “diverso” Manfred.

Come si vede, la scena è molto popolata, l’intreccio sarà necessariamente a più piste e la costruzione del mondo finzionale (che nella fantascienza parte da zero) piuttosto lenta. Del resto, il mondo “schizo” può essere composto solo “frammento per frammento”. Bisogna aspettare il capitolo 9, con l’arrivo dalla Terra del padre di Jack, perché emerga il punto nevralgico della vicenda: la speculazione sui terreni marziani, apparentemente inutili e inospitali, dove l’ONU intende investire in nuove costruzioni e quartieri; l’imperativo economico è accaparrarsi i terreni e registrarne la proprietà prima che la notizia si diffonda. Bisogna arrivare primi, un problema di tempo. Quando Arnie lo viene a sapere è troppo tardi: Leo (che ha dietro una cordata di speculatori terrestri) ha già

portato a termine l'operazione. A quel punto non resta che arrendersi e accettare la sconfitta? Non sia mai detto: il boss locale pensa che, se potesse andare a ritroso nel tempo, potrebbe cambiare la storia e aggiudicarsi così l'ambita proprietà. A tale scopo egli unirà le facoltà del bambino psicotico con il sapere ancestrale dei Bleekman. L'esperimento consisterà nel viaggiare nel tempo attraverso la mente di Manfred nel luogo sacro dei riti millenari, la caverna del Dirty Knobby (o Bitorzolo Infangato). Ma ancora prima che quel piano incredibile frulli nella testa di Arnie, troviamo diverse anticipazioni sul carattere anomalo del tempo marziano, sul fatto che «perhaps time flowed differently on Earth then on Mars» («forse il tempo scorreva in modo diverso sulla Terra e su Marte»¹) per arrivare alla «puncture in time», la falla temporale, il *Time-Slip* del titolo. E non si tratta solo di visioni allucinatorie, perché nell'ultima scena addirittura Manfred si presenta *materialmente* come sarà nel lontano futuro, quando, più che centenario, sarà pieno di protesi attaccate alle macchine.

Insomma, lo spirito capitalistico della guerra di tutti contro tutti arriva a ricorrere all'irrazionale e alla diversità disprezzata. Questo cinismo superiore persino all'ideologia si scontra però con un paradosso inatteso: Arnie rivive una giornata del suo passato allo scopo di modificare la realtà; ma poiché la rivive attraverso la mente di Manfred, si ritrova in un passato che non è più lo stesso, in cui la ripetizione non è per niente identica. L'ironia della sorte vuole che il percorso verso i terreni da acquistare si riveli difficoltoso e infine impraticabile, per il semplice motivo che il mondo di Manfred è profondamente "gubblizzato", cioè peggiorato; i tempi e i luoghi noti risultano sottilmente alterati, quel tanto che basta a mandare a monte il piano. Sarà l'impressione di un ritmo di vita più accelerato e desultorio, con una curvatura "espressionista":

Getting up from his desk he went over to the window and looked down at the street of Lewistown far below. People hurrying along; how fast they went. And the cars, too; why so fast? There was an unpleasant kinetic quality to their movements, a jerkiness, they seemed either to bang into one another or to be about to. Colliding objects like billiard balls, hard and dangerous... the buildings, he noticed, seemed to bristle with sharp corners. And yet, when he tried to pinpoint the change – and it was a change, no doubt of that – he could not. This was the familiar scene he saw every day. And yet –²

Sarà una particolare aggressività dei rapporti, dove lo stesso richiamo erotico diventa inquietante, come si vede nella segretaria troppo estroversa, da annoverare tra gli impedimenti che ostacolano il piano di Arnie, fino a farlo naufragare. Si noti l'aspetto "meccanico" dell'approccio:

"What's the matter, Arnie?" the girl said, and smiled. It was a smile like nothing he had ever seen in his life before, cold and yet full of intimation; utterly without warmth, as if a machine had stamped it here, constructed it by pattern out of lips, teeth, tongue... and yet it swamped him with its sensuality. It poured forth a saturated,

¹ P. Dick, *The Martian Time-Slip*, cit., p. 6; Id., *Noi marziani*, cit., p. 29.

² P. Dick, *The Martian Time-Slip*, cit., p. 240.

sipping heat that made him sit rigid in his chair, unable to look away. Mostly it was the tongue, he thought. It vibrated. The end had a pointed quality, as if it were good at cutting. A tongue that could hurt, that enjoyed slitting into something alive, tormenting it and making it beg for mercy. That was the part it liked most, to hear the pleas. The teeth were white and sharp... made for rending³.

Non solo non riesce ad accaparrarsi nulla, ma l'avidio potente trova la morte, addirittura due volte: la prima, nel passato modificato, ad opera di una freccia avvelenata dei Bleekmann; e la seconda nel presente, per il colpo di pistola di Otto, venuto a vendicare la distruzione dei suoi magazzini. Per somma ironia, Arnie non penserà di essere morto davvero, ma di essere ancora implicato nel mondo "virtuale" della ripetizione.

Né il paradosso temporale è soltanto una risorsa della trama per uno scioglimento avverso al "cattivo". L'alterazione temporale è costitutiva della stessa scrittura del testo. Si vedano gli scarti temporali nel capitolo 10, dove alcune scene avvenute prima sono raccontate dopo; e si veda l'insistita ripetizione dell'episodio dell'incontro a casa di Arnie, colto ogni volta da un diverso punto di vista. Quanto alla deformazione della realtà che diventa decisiva durante il "ritorno al passato", si tratta di una modalità diffusa che periodicamente affligge la visuale dei personaggi, talvolta assunta in proprio dal narratore che non specifica a quale personaggio appartenga la "focalizzazione". Insomma, la scrittura assume nel suo proprio processo i caratteri schizoidi e in tal modo consuona con il tenore novecentesco, anarchicamente inventivo e liberatorio, della modernità radicale⁴. Un vero *tour de force* che comprende il sogno, l'allucinazione, la previsione. Visioni peggiorative, visioni dell'orrore⁵, ancor più emblematiche quando si applicano alla scena erotica: dove il desiderio dovrebbe far sprizzare il godimento, il testo rivela la profondità di un desolato "reale", fatto di materia bruta e di pulsione pura; ed è la bellezza patinata della "beautiful woman":

Bending over her he saw her languid, almost rotting beauty fall away. Yellow cracks spread through her teeth, and the teeth split and sank into her gums, which in turn became green and dry like leather, and then she coughed and spat up into his face quantities of dust. The Gubbler had gotten her, he realized, before he had been able to. So he let her go. She settled backward, her breaking bones making little sharp splintering sounds.

³ P. Dick, *The Martian Time-Slip*, cit., p. 238.

⁴ Ha scritto Juan Carlos Rodríguez: «Pienso, con Mallarmé, que la verdadera libertad de la escritura está en su contingencia y que con ello, con su continuo e inútil desafío al azar, es mucho más libre, en su aleatoriedad, (...) una escritura infinita que no cesara nunca de surgir, de bullir, de soltar enunciados y grafías, una fuente inacabable de sentidos, es decir, una escritura "loca" [...] En realidad ese lenguaje existe: es el lenguaje de la esquizofrenia tal como lo vieron Deleuze y Guattari en el *Antiedipo*. (...) Un lenguaje que multiplica el tiempo en instantes y convierte el espacio en simulacro de sí mismo» (J. C. Rodríguez, *Formas de leer a Borges*, Almería, 2012, p. 52).

⁵ Trovo in un libro di Slavoj Žižek (*Meno di niente*, vol. 1, Milano 2013, p. 432) una definizione dell'orrore che potrebbe applicarsi al testo dickiano: «questa, forse, è la definizione più precisa dell'orrore: uno stadio più alto di sviluppo che si iscrive violentemente in uno stadio più basso, nel suo fondamento/presupposto, dove non può apparire se non come disordine mostruoso, disintegrazione dell'ordine, combinazione innaturale e terrificante di elementi naturali».

Her eyes fused over, opaque, and from behind one eye the lashes became the furry, probing feet of a thick-haired insect stuck back there wanting to get out. Its tiny pin-head red eye peeped past the loose rim of her unseeing eye, and then withdrew; after that the insect squirmed, making the dead eye of the woman bulge, and then, for an instant, the insect peered through the lens of her eye, looked this way and that, saw him but was unable to make out who or what he was; it could not fully make use of the decayed mechanism behind which it lived.

Like overripe puff balls, her boobies wheezed as they deflated into flatness, and from their dry interiors, through the web of cracks spreading across them, a cloud of spores arose and drifted up into his face, the smell of mold and age of the Gubbler, who had come and inhabited the inside long ago and was now working his way out to the surface⁶.

Il padrone del “gubble”, The Gubbler (in versione italiana il “Putriarca”) conduce il suo gioco al limite della metamorfosi in una incontrollabile sarabanda infernale.

Eccessi di stile. Abbiamo qui un Dick felicemente “sopra le righe” come non mai (forse l’unico altro testo che può stare alla pari sono *Le tre stimmate* di Palmer *Eldritch*). Un umorismo nero e grottesco caratterizza questa fantascienza distopica, dove il futuro è visto come qualcosa di minaccioso. Del resto, se ciascuno pensa al suo futuro personale è ovvio che il futuro contiene in fondo l’immagine negativa del cadavere; nel mentre questo spettro “soggettivo” è fatto rispecchiare nella “oggettiva” decadenza marziana, Dick lo conserva soprattutto nel punto di vista di Manfred, la cui “estraneazione” è dovuta alla ricorrente visione del destino di artificialità mostruosa che lo attende nella vecchiaia decrepita quando sarà un corpo di parti staccate collegate alla macchina, ridotto a neutra *cosa* (che si materializza addirittura nella apparizione finale):

The living room was filled with Bleekmen. And in their midst she saw part of a living creature, an old man only from the chest on up; the rest of him became a tangle of pumps and hoses and dials, machinery that clicked away, unceasingly active. (...) The missing portion of him had been replaced by it. Oh, God, she thought. Who or what was it, sitting there with a smile on its withered face? Now it spoke to them⁷.

Sappiamo che Dick manifesta un disgusto verso le macchine, ed anche in questo caso presenta un moralismo piuttosto conservatore nei confronti della meccanica erotica (che potrebbe trovare contrapposizione nelle “macchine desideranti” di Deleuze). La salutare perplessità verso il progresso e le “magnifiche sorti” potrebbe allora contenere l’arretramento delle liberazioni della modernità. Tuttavia, la logica del testo non corrisponde al ripristino della buona forma umanistica, non c’è alcun personaggio interamente positivo e nessun ripiegamento nostalgico. Sebbene concluda con un lieto fine (Jack e Silvia si ritrovano, ora più maturi), la mediazione non è poi così salda, «nell’oscurità della notte marziana». È piuttosto la contraddizione ciò che resta produttivo e critico per noi.

⁶ P. Dick, *The Martian Time-Slip*, cit., pp. 159-160.

⁷ P. Dick, *The Martian Time-Slip*, cit., p. 260.

Marte è, non solo in Dick, la scena di una proiezione. Se guardiamo alla varia “fenomenologia dei marziani”, è facile notare che assomiglia molto al ventaglio di possibilità previsto dall’imagologia¹: agli estremi ci sono l’altro negativo della “fobia” (i marziani mostruosi e viscosi della *Guerra dei mondi* di Wells) e l’altro mitizzato della “filia” (il marziano-messia rivoluzionario di *Straniero in terra straniera* di Heinlein). In mezzo, in Bradbury e Dick, ma anche nel *Marziano a Roma* di Flaiano, c’è dialettica e crisi critica. Più che avvertire di un pericolo reale come la distopia dispotica o quella catastrofica, la “fantascienza peggiorativa” qui mette il suo profilo etico sotto il segno della problematicità. Che ciò comporti la deformazione dell’ironia e dello straniamento è un corollario non trascurabile.

Francesco Muzzioli, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”
✉ francesco.muzzioli@uniroma1.it

¹ Cfr. D.-H. Pageaux, *Le scritture di Hermes*, Palermo 2010, in particolare p. 54.