

L'Altra metà dello schermo. Sdoppiamento, simulacri e finzioni in P. K. Dick¹

Andrea Chiurato

1. Fantascienza e “straniamento cognitivo”

È stato Darko Suvin, tra i più illustri teorici di questo campo, a indicare la fantascienza come l'arte dello «straniamento cognitivo». (Suvin 1972: 372-382). Spostando il *focus* dell'analisi dalle mutevoli tematiche predilette dal genere all'insieme di procedimenti volto alla loro attualizzazione, lo studioso croato ha sotto questo aspetto rappresentato un antesignano nell'applicare la teoria dei “mondi possibili” all'analisi di un ambito discorsivo dai confini quanto mai labili e sfuggenti.

Mirando a ristabilire un principio d'ordine a monte di una genealogia confusa ove il racconto utopico va a intrecciarsi con i viaggi meravigliosi dell'antichità classica, Suvin propone in effetti un modello in grado di ricondurre una siffatta varietà a un unico minimo denominatore: l'invariabile presenza di un «soggetto in movimento» tra un «locus» (M₁) a lui familiare e un «orizzonte» (M₂) posto a una certa distanza ontologica e/o epistemologica (Suvin 2001: 387). Nella dialettica tra questi tre fattori risiederebbe la quintessenza dello “straniamento”, oltre che la sua principale funzione sociale sin dagli albori della civiltà.

¹ Il presente contributo è stato pubblicato in versione ridotta all'interno del volume: Fabio Vittorini (ed.), *Nuove narrazioni medial: musica, immagine, racconto*, Bologna, Patron, 2019: 115-134.

È tuttavia il versante “cognitivo” ad assumere un rilievo inedito nel corso della modernità, in coincidenza con un dirompente ampliamento di prospettive sul piano geografico e tecnologico. Prendendo spunto da «un’ipotesi finzionale» e «sviluppanandola con rigore totalizzante» (Suvin 1972: 374), la *science fiction* si prefiggerebbe da qui in avanti l’ambizioso compito di indurre «uno scarto nel pensiero» (Frasca 1996: 29), rivolgendo lo sguardo non solo verso *altri* mondi, bensì, di riflesso, al nostro mondo, ossia al mondo dell’esperienza fenomenica (M₀), da un punto di osservazione radicalmente diverso da quello usuale.

I frutti dell’innesto della logica modale su un impianto narratologico di “seconda generazione” appaiono senza dubbio fecondi e stimolanti in tal senso, sebbene un simile approccio non sfugga a un’ambiguità di fondo. Mettendo in risalto il cruciale ruolo dell’“agente” lo schema suviniano sembra difatti subordinarvi alcune non trascurabili variabili alla base dello scambio simbolico, dalla relazione emittente-destinatario all’influenza delle cosiddette «*media affordances*» (Ryan – Thon 2014: 67) sulla struttura del messaggio.

La relazione tra «locus» e «orizzonte» può d’altronde scompaginare le nostre categorie gnoseologiche spingendo a identificarci con le peripezie del «soggetto in movimento», eppure il meccanismo dello straniamento dipende in larga misura sia dal modo in cui un determinato “ordine del discorso” consente di stabilire un confronto tra diverse dimensioni dell’esperienza umana, sia dai “mezzi” mediante cui tale stimolante esercizio ermeneutico si attua nell’ambito dell’estetica.

Sulla scorta di questa considerazione obbligata possiamo passare all’autore al centro della nostra analisi – Philip K. Dick – e, più nello specifico, a una delle sue opere meno note. Si fa riferimento a “Exhibit Piece”, *short story* del 1954 giunta con notevole ritardo sul mercato editoriale italiano, nonché oggetto di un recente adattamento per il piccolo schermo dal suggestivo titolo “Real Life” (Reiner – Moore 2017).

Maestro indiscusso della *sci-fi*, l’ispiratore di *Blade Runner* ha conosciuto come è noto una notevole fortuna nel corso degli ultimi decenni, contribuendo alla legittimazione di un genere a lungo relegato ai margini del canone occidentale. Dal cinema alla radio, dal fumetto alla tele-

visione, il suo estro creativo si è contraddistinto per la capacità di fecondare domini spesso lontani da quello letterario, rendendolo un caso di studio ideale per un'indagine all'insegna della transmedialità.

Nel novero dei padri fondatori affermatosi a cavallo del secondo dopoguerra, pochi possono effettivamente vantare una simile lungimiranza nel dare voce ai dilemmi chiave del postmoderno o, sul versante della ricezione, una paragonabile simpatia da parte del grande pubblico. Ricollegandoci alla questione posta da Suvin, non appare inoltre casuale che, proprio a ridosso del suo esordio sulla scena nordamericana, la fantascienza abbia cominciato a interrogarsi con rinnovato vigore sull'ambigua nozione di "realtà", sottoponendola a una sistematica revisione sia nella sfera romanzesca sia in quella dell'audiovisivo.

Si tratta di due dinamiche correlate, per molti versi inseparabili, poiché se è innegabile che l'originale declinazione del *topos* della "crisi del reale" abbozzata in "Exhibit Piece" riesca in sé a preconizzare una tematica cruciale del secondo Novecento, è altrettanto vero che le ripercussioni di tale svolta, al pari di altri innumerevoli risvolti della poetica dickiana, siano entrati a far parte dell'immaginario collettivo soprattutto grazie alla loro costante quanto poliedrica rielaborazione nell'universo del "mostrativo" (Hutcheon 2011: 46-47).

2. Dalla macroproposizione alle sue attualizzazioni

Già nella prima fase della tormentata carriera di Dick, frequenti sono i richiami alla problematica dialettica tra "realtà e finzione". Nell'arco di pochi anni, infatti, la si ritrova declinata a varie riprese, da inconsuete riletture del *topos* dell'odissea spaziale, quali "Colony" (1953) e "Shell Game" (1954), per arrivare sino a "Exhibit Piece" (1954), dove prende corpo l'originale reinterpretazione di un altro tema classico del genere – il viaggio nel tempo.

Il riuso di motivi e di *clichés* riconducibili al repertorio della Golden Age non deve comunque trarre in inganno, suggerendo una scarsa propensione all'innovazione, né implica invero la più comprensibile cautela da parte di un autore esordiente. Avendo affiancato nella sua

formazione letteraria l'intrattenimento a basso costo dei *pulp magazines* alle pietre miliari del modernismo europeo, l'elettico *outsider* si prefigge sin dall'inizio un obiettivo ambizioso: colmare lo iato tra *highbrow* e *lowbrow* all'insegna di una fantascienza meno autoreferenziale, meno dedita alla celebrazione acritica del progresso scientifico e delle sue prodigiose conquiste tecnologiche.

La sua si rivela essere quindi una politica poco accomodante, se non provocatoria nei riguardi dell'«orizzonte delle attese» della critica e del pubblico americano, oltre che prevedibilmente destinata a non assicurargli nell'immediato un largo seguito. Fatta eccezione di autorevoli estimatori tra le fila della New Wave (fra cui Brian Aldiss), in patria il suo inconsueto approccio è in principio poco apprezzato dai maggiori «patroni» del mercato, dimostrandosi poco in sintonia con un panorama editoriale ancora prevalentemente dominato da avventurose esplorazioni dell'*outer space*.

La collocazione di questa *short story* nel percorso di tormentata ricezione della opera dickiana risulta perciò di particolare interesse ai fini della nostra analisi, specie se posta a confronto con una riscrittura quale «Real Life», ove la relazione tra piano dell'enunciato e piano dell'enunciazione si dimostra parimenti problematica. Pur conservando alcune delle suggestioni originarie, l'adattamento tende a riplasmarne la struttura entro un meccanismo metadiegetico oltremodo raffinato, rivolto, come vedremo, a un fruitore ben più smaliziato in un'epoca di «fantascienza diffusa».

Prima di illustrare nel dettaglio tale curiosa discrepanza non si può tuttavia prescindere dall'abbozzare la «macroproposizione» (Eco 2016: 70) di partenza da cui entrambi i testi prendono le mosse. Applicandovi le categorie proposte da Suvin la si potrebbe sintetizzare nei seguenti termini: il «soggetto in movimento» si allontana dal proprio «locus» (M₁) rimanendo, volente o nolente, intrappolato nell'«orizzonte» (M₂) senza possibilità di ritorno.

Procediamo con ordine, andando a ricostruire lo sviluppo della medesima premessa nelle rispettive sinossi. «Exhibit Piece» ci proietta nell'avveniristico mondo di George Miller, insoddisfatto storico del terzo millennio afflitto da un'incurabile mania per il passato. La sua

dedizione al lavoro, lo zelo artigianale da lui profuso nel ricostruire un modello in scala reale di un quartiere rurale dell'America postbellica sfiorano difatti, in una società connotata da una soffocante omologazione, il limite dell'eversione.

Il narratore lo rimarca a più riprese nell'incipit e nella seconda sequenza del racconto² (Baroni – Revaz 2010), in cui il suo abbigliamento ostentatamente retrò suscita a stretto giro lo stupore del «robot-taxi» che lo conduce in ufficio e il disappunto del collega di lavoro Fleming, pronto a ricordargli con tono perentorio la comune appartenenza a «una totalità culturale impersonale» (Dick 1995: 148).

Concluso l'acceso confronto, mentre il protagonista si accinge a ritornare alle solite mansioni, la sua l'attenzione viene inaspettatamente richiamata da un rumore proveniente dall'interno della ricostruzione. Incuriosito, decide di superare la ringhiera di protezione, facendosi strada verso il centro dello scenario – una graziosa villetta del ventesimo secolo nei pressi di Berkeley – per scoprirla, altro evento inaudito, abitata dalla “propria” moglie Marjorie e dai “suoi” due figli, Don e Ted.

I membri della ridente famigliola, affaccendati nel quotidiano rituale di un'abbondante colazione, lo riconoscono, lo chiamano per nome, gli domandano perché si sia attardato tanto in giardino mentre è uscito a prendere il giornale. Un interrogativo di per sé banale, che suonerebbe del tutto plausibile se egli non provenisse da un'epoca in cui il matrimonio è proibito ed è lo stato a occuparsi dell'educazione della prole. La confusione giunge al culmine quando lo stesso Miller inizia a immedesimarsi nel panorama circostante: nomi, situazioni e altre memorie della sua vita nell'«orizzonte» cominciano via via ad affiorare nella sua mente, suscitando in lui il sospetto di un sogno ad occhi aperti.

Ormai prossimo a un crollo emotivo e sempre più convinto dell'autenticità del “mondo ombra”, egli decide dunque di recarsi da uno psichiatra – il flemmatico Grunberg –, a cui i sintomi del paziente appaiono quelli di un tipico esaurimento nervoso. Durante il breve

² Con “sequenza” intendiamo qui un segmento del racconto aristotelicamente connotato dall'“unità d'azione” e a sua volta riducibile a una singola macroproposizione.

colloquio, il medico riporta l'attenzione al motivo del giornale, all'irritazione (parole di Miller) che suscita in lui il fatto che il ragazzo delle consegne lo lanci «in mezzo ai cespugli, e non sul portico» (Dick 1995: 159), suggerendogli infine di ritornare al “varco” che lo ha condotto dal «locus» all'«orizzonte» per verificare quale dei due sia frutto della sua immaginazione.

Giunto a casa, Miller la ritrova vuota, ognuno sembra essere momentaneamente affaccendato altrove. Ciò gli consente di riavvicinarsi indisturbato a quella che ormai si è convinto essere una porta dimensionale. «Mi sono posto un falso problema, cercando di capire quale dei due mondi fosse reale». «Sono entrambi reali naturalmente» (Dick 1995: 161), si ripete con ferma convinzione, ammiccando così a una concezione di universo multidimensionale alquanto innovativa sia rispetto alla *doxa* scientifica dell'epoca, sia all'“enciclopedia” del Lettore Modello.

Segue un paradossale colloquio tra il recalcitrante eroe e coloro che cercano invano di riportarlo alla “realtà”, ossia il già menzionato Fleming, ora affiancato dal direttore dell'Agenzia Storica, l'autoritario Carnap. Le sottili insinuazioni sulla sua salute mentale e le più esplicite minacce non sortiscono prevedibilmente l'esito desiderato, spingendolo a perseverare nell'imperdonabile trasgressione.

Poco lo impensieriscono pertanto le sibilline parole del suo superiore riguardo ai «lavori di demolizione» della ricostruzione – «La smonteremo un pezzo alla volta, [...] così lei avrà la possibilità di apprezzare il modo scientifico e... *artistico*³ in cui porremo fine al suo mondo immaginario» (Dick 1996: 166) – dato che a suo avviso riusciranno al più a sigillare l'accesso, mettendolo al di fuori della loro portata.

Nella scena conclusiva lo vediamo accomodarsi nel “suo” salotto ritrovando infine l'agognato e sfuggente “giornale” menzionato

³ L'aggettivo usato da Carnap assume una connotazione peculiare nella scrittura di Dick, ove la figura dell'“artista creatore” si contrappone invariabilmente al giogo ideologico del Potere. Guardando alla sua produzione di quegli anni, il duo Frank Frink/Hawthorne Abendsen in *The Man in the High Castle* ne è fra le rappresentazioni più paradigmatiche.

all'inizio della terza sequenza, appoggiato sul «basso tavolinetto da caffè» (Dick 1995: 166) dalla sempre premurosa Marjorie. Miller lo apre fiducioso, trovandosi di fronte a un annuncio tanto sgradevole quanto inequivocabile:

LA RUSSIA RIVELA DI POSSEDERE
LA BOMBA AL COBALTO⁴
IMMINENTE
LA DISTRUZIONE COMPLETA DEL MONDO

Lo storico ribelle non sembrerebbe insomma aver trovato scampo dalla *longa manus* del Potere, decisa a sbarazzarsi di un'imprevista evasione cronotopica mediante il medesimo apparato tecnologico il cui uso improprio ha momentaneamente minato lo *status quo*.

Nel complesso si rivela uno scioglimento abbastanza convenzionale sullo sfondo sociopolitico di un'America ossessionata dall'olocausto atomico, eppure rimarchevole per la sua apertura. Il narratore lascia infatti in sospenso la sorte dell'eroe e non si premura di assicurare una "sanzione" definitiva della sua condotta, concedendo un discreto margine di interpretazione al Destinatario.

Veniamo ora a "Real Life". Anche in questo caso ci proiettiamo in un lontano futuro, questa volta non sulla West Coast bensì a sud della regione dei grandi laghi, nella ventosa Chicago. L'inquadratura d'apertura ci restituisce il primo piano di una pupilla spalancata,

⁴ Teorizzata dal fisico Leó Szilárd dell'università di Chicago, la bomba al cobalto – «the most dreaded weapon of all» – non godette di particolare fortuna nell'arsenale della Guerra Fredda in ragione dell'indesiderabile e prolungato periodo di contaminazione provocato dal suo *fallout*. Il 7 aprile 1954, quattro mesi prima della pubblicazione di "Exhibit Piece", sulle colonne del *New York Times* campeggiava un articolo emblematico a tal riguardo firmato da William L. Laurence, storico ufficiale del Progetto Manhattan e unico giornalista ad assistere sia ai test delle prime bombe atomiche, sia al bombardamento di Nagasaki: "Now Most Dreaded Weapon, Cobalt Bomb, Can Be Built. Chemical Compound That Revolutionized Hydrogen Bomb Makes It Possible" (Laurence 1951).

accompagnato da un suono ovattato e distorto. Il quadro si allarga lentamente in uno *zoom out* sul bancone di una tavola calda, mentre la voce fuori campo si fa via via intellegibile.

Per gradi successivi ci immedesimiamo nella protagonista Sarah, reduce da una strage di giovani poliziotti perpetrata da un nuovo antagonista – Colin – criminale spietato a cui lei e il suo collega Mario stanno dando infruttuosamente la caccia. Dopo un frettoloso pasto li vediamo tornare alla centrale con il fermo proposito di consegnarlo alla giustizia.

Nella scena seguente viene introdotto l'«operatore d'eccezione» (Eco 2016: 151), cruciale snodo di raccordo fra «locus» e «orizzonte». Quale rimedio al trauma appena subito, la compagna di Sarah, Katie, le propone di concedersi una «vacanza» per mezzo di un dispositivo di stimolazione neurale in grado di indurre artificialmente uno stato onirico. «Non è una semplice simulazione; [...] hai presente quando sogni e sei ancora tu ma non esattamente questa versione di te? [È] un'altra vita che accetti come reale, esattamente come accetti questa vita. Non sarai solo da un'altra parte, sarai un'altra persona. [...] Probabilmente sarai qualcuno che si trova nei pensieri estrapolati dal tuo subconscio"» (Reiner – Moore 2017: 4' 26").

Si innesca così la prima di cinque transizioni in seguito alle quali vediamo Sarah proiettarsi nei panni di George Miller, imprenditore miliardario degli anni Duemila deciso a vendicare il brutale assassinio della moglie. Nel nuovo scenario permangono chiaramente alcune costellazioni di motivi presenti in M₁ (l'inseguimento, il matrimonio, etc.) riorganizzate mediante "spostamenti" e "condensazioni" tipiche del lavoro onirico: Katie è palesemente trasfigurata nella sposa di George, Colin nel suo uccisore, mentre Mario si sdoppia nelle figure degli "aiutanti" Chris e Paula. Non manca inoltre un visore virtuale, tramite cui l'*avatar* le consente di interrompere la simulazione.

Ma le cose iniziano presto a complicarsi: in seguito a ogni transizione la personalità dell'*alter ego* acquisisce maggiore spessore psicologico, assumendo consapevolezza dell'inautenticità dell'«orizzonte» e confondendo al contempo lo spettatore con il

progressivo emergere di “pseudo-ricordi” in cui vengono ricostruiti il rapimento e l’uccisione di Katie da parte di Colin.

La tecnica di innesto di queste ingannevoli analessi è fra gli aspetti più significativi dell’adattamento. Si tratta difatti di una sequenza ripresa da una telecamera a mano, passando dal volto della vittima a un campo largo del luogo di tortura. Un espediente usualmente associato a una finalità di veridizione (effetto sgranato, bassa definizione) viene qui utilizzato per instillare nel fruitore un cruciale dubbio: come è possibile che George ricordi una vita che non può aver vissuto essendo una proiezione del subconscio di Sarah?

Interrogativo che ci riporta alla povertà del «contenuto informativo» dell’immagine (Jost 2010: 53) o di un qualsiasi testo, se giudicato esclusivamente in rapporto al suo ideale referente. La protagonista e il suo doppio – in base alle contraddittorie evidenze offertegli dalla psiche e dai sensi – dubitano a giusto titolo della propria esistenza, arrivando a mettere in discussione il rapporto tra l’esperienza fenomenica e il reame dell’immaginazione.

La mobile linea di separazione tra realtà e finzione, cui si fa convenzionalmente corrispondere l’interpretante «vero»/«finto», finisce tuttavia per rivelare suo malgrado una terza polarità, quella del «falso» (*fake*), frutto di una compenetrazione tra M_0 , M_1 e M_2 non più riducibile a un’univoca corrispondenza o, tantomeno, a una chiara gerarchia tra i vari piani:

L’opposto del vero, [...] dell’autentico, non è mai il falso propriamente detto, quanto piuttosto [...] l’apparenza del vero, o meglio ancora l’apparenza né vera né falsa (la copia [...] senza originale) di cui va sostanziata ogni simulazione (Frasca 1996: 23).

Sarah in particolare fraintende il nodo cruciale della questione, cercando di convincere l’amata con un ragionamento che, per il fruitore più avvertito, sfocia in un’(in)volontaria *mise en abyme* del principio di “accessibilità” fra mondi possibili: «È tutto troppo perfetto, [...] la mia vita qui. Pensaci bene: questa non ti sembra una tipica fantasia maschile? Una volta era chiamata fantascienza. Capisci? Ho una macchina volante,

sono una lesbica con una moglie che vuole sempre fare sesso [...]. Non ti sembra la stramaledetta fantasia di qualcun altro?»» (Reiner – Moore 2017: 31' 56'').

Paula, dal canto suo, rincalza le obiezioni di George con tono altrettanto assennato: «“Credimi, tu non sei una poliziotta lesbica con una macchina volante. [...] Non permettere che un'illusione ti faccia perdere il contatto con la realtà, altrimenti farai cose di cui ti potresti pentire”» (Reiner – Moore 2017: 26' 06''). Si può facilmente intuire a chi la nostra eroina dalla doppia identità darà infine retta.

Nell'ultima sequenza la vediamo giacere su un letto d'ospedale, lo sguardo fisso, perso nel vuoto. Incapace di superare la perdita dei propri colleghi la sua tormentata coscienza ha infine preferito il mondo onirico alla “*real life*” cui rimanda con un ironico ammiccamento il paratesto. L'episodio si chiude sulle parole rivolte da Katie a Mario, intese a ribadire, con una punta di eccessivo zelo, la morale dell'episodio: «Siamo tutti peccatori e crediamo tutti di dover essere puniti, anche se i nostri peccati non esistono» (Reiner – Moore 2017: 45' 58'').

3. Distribuzione delle sequenze e rete dei personaggi

Stando alle indicazioni offerte sinora, possiamo rilevare innumerevoli scostamenti sia nella distribuzione delle sequenze tra «locus» e «orizzonte», sia nell'allestimento della rete dei personaggi. Il processo di adattamento interviene su ciascun livello, rimodulando in profondità il calcolato meccanismo narrativo dell'ipotesto.

In “*Exhibit Piece*” l'elemento ideologico occupa, letteralmente e metaforicamente, il centro della scena. In “*Real Life*” spicca per contrasto l'assenza di tale connotazione, se non la sua quasi totale scomparsa, rimpiazzata da un lato da un'inedita riflessione metanarrativa sulla funzione sociale della *sci-fi*, dall'altro da un'esplicita denuncia degli stereotipi sessuali a lungo riprodotti acriticamente dal genere durante la cosiddetta Golden Age. Teniamo per ora a mente queste indicazioni di massima e proviamo a considerare il piano dell'enunciazione più nel dettaglio.

Scomposto nelle sue componenti essenziali, il racconto di Dick si rivela curiosamente asimmetrico: delle cinque scene principali, tre sono ambientate nell'«orizzonte» (M₂), mentre solo due, di cui una brevissima, nel «locus» (M₁).⁵ “Real Life” propone per converso un equilibrio quasi alla pari: M₁, sette sequenze; M₂, sei sequenze.⁶ Prevale quindi il primo polo, seppur di poco, dando luogo a un drastico riassetto del rapporto di forza tra il codice “aletico” e quello “deontico”.

Il numero e la frequenza delle dislocazioni variano conseguentemente, al pari del *frame* mediante cui il «soggetto in movimento» attribuisce un senso alle proprie azioni. In “Exhibit Piece” assistiamo, ad esempio, a un carnevalesco rovesciamento in seguito al quale il “principio di piacere” prende momentaneamente il sopravvento sul “principio di realtà”. Il che spiega perché al protagonista si contrappongano in successione, quali ostacoli sul suo cammino di emancipazione, l’“antagonista” Fleming, presto affiancato dal rappresentante del Potere per antonomasia, Carnap.

L’anticonformismo, spesso declinato nella forma della devianza dalla norma, rappresenta un tratto comune degli eroi dickiani e Miller ne è un’emblematica incarnazione. Privato di ogni tratto di umanità da una società totalitaria, egli decide di rifugiarsi in un’immagine-feticcio del passato, ripercorrendo a suo modo un percorso affine a quello già abbozzato da George Orwell (1984, 1949) e Ray Bradbury (*Brave New World*, 1953) nel medesimo scorcio di secolo.

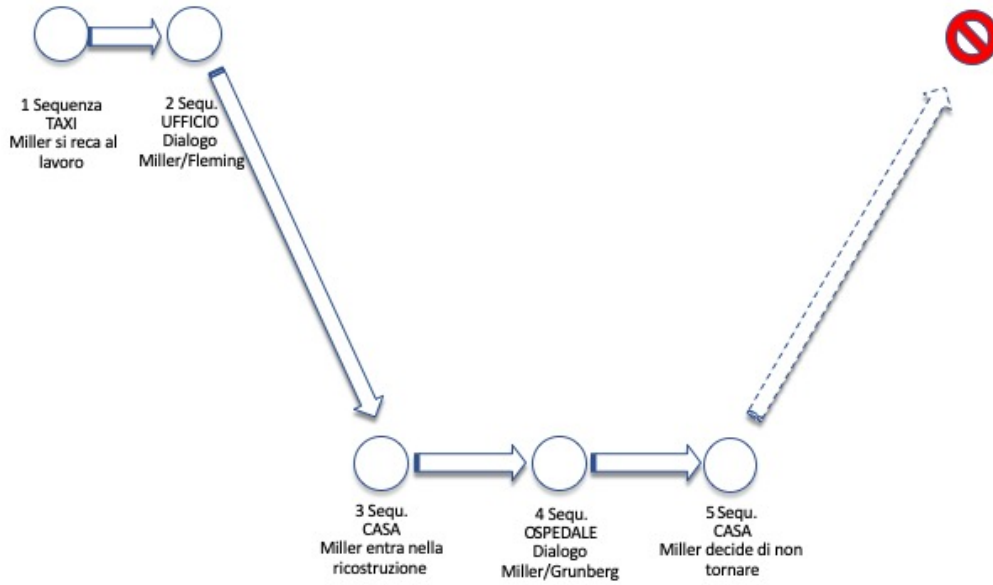
Il modello volutamente stereotipato della «famiglia nucleare» marito-moglie-due figli (Umland 1995: 61-77) – identico a quello che ritroveremo alcuni decenni più tardi in *The Stepford Wives* (1972): borghese, *wasp* e patriarcale – offre in questo senso una cornice sociale adeguata all’individualismo di Miller rispetto al «locus» ove regnano per contrasto l’anonimato, la soppressione della creatività, l’omologazione e la spersonalizzazione.

Il processo di riscrittura ribalta a sua volta i termini dell’equazione. Qui è difatti la comunità del «locus» (M₁) a dimostrarsi più emancipata

⁵ Figura 1.

⁶ Figura 2.

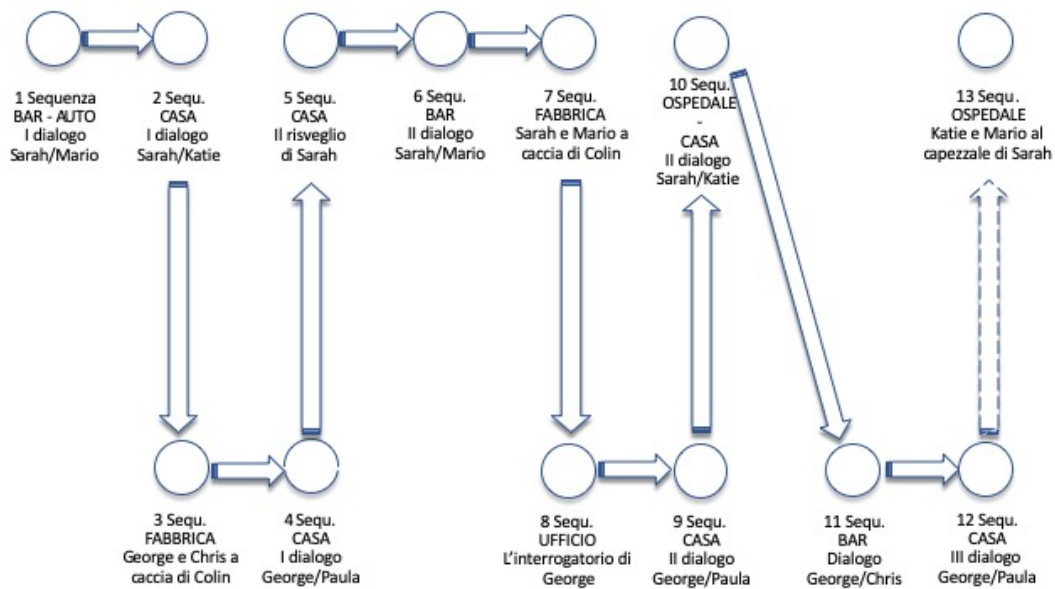
M1



M2

Figura 1: schema delle sequenze in "Exhibit Piece"

M1



M2

Figura 2: schema delle sequenze in "Real Life"

o di “larghe vedute” rispetto all’«orizzonte» (M₂), ove si ritrovano standard etico-morali coevi a quelli del contesto di produzione del testo (M₀). Non desta pertanto stupore che gli autori dell’episodio abbiamo giocato *in primis* su tale tematica, proponendo un quadro domestico “anomalo” rispetto alla reativa morale sessuale degli anni Cinquanta.

Nella coppia Sarah – Katie, così come nella sua controparte eterosessuale (George – Katie), manca significativamente la prole, preoccupazione primaria di ogni “rispettabile” famiglia borghese. È inoltre perlomeno curioso che, pur rivestendo il ruolo di tutore dell’ordine, Sarah non si confronti con nessun’altra figura riconducibile all’autorità, tranne Mario, suo fedele *partner*. Là dove in Dick si delineava una giustapposizione speculare il cui cardine ruotava attorno all’eroe (M₁: Eroe – Miller, Antagonista – Fleming, Destinante – Carnap; M₂: Eroe – Miller, Aiutante – Grunberg, Oggetto del desiderio – Marjorie), “Real Life” espande notevolmente la matrice originaria, stabilendo una serie di corrispondenze ben più articolata.

Il «movimento» scinde innanzitutto l’identità del soggetto in due persone distinte per sesso (donna/uomo), ascendenza etnica (bianca/di colore) e *status* sociale (media/alta borghesia). Colin mantiene sia in M₁, sia in M₂ il ruolo di antagonista, venendo impersonato dal medesimo attore, al pari di Katie, invariabile “oggetto del desiderio”. Sul versante del “sogno” lo sdoppiamento dell’“aiutante” (Chris/Paula) consente poi di rimodulare il filone poliziesco abbozzato in M₁, introducendo una *liaison* fedifraga tra George e Paula poco prima che l’*alter ego* decida di distruggere l’«operatore d’eccezione».

Mediante questa serie di minuziosi aggiustamenti, l’ambigua figura dell’amica/amante assume un ruolo decisivo, persuadendo la controparte dell’irragionevolezza del suo “delirio” e contribuendo a porre le basi di un inedito equilibrio affettivo: accettato il senso di colpa suscitato dall’uccisione dei colleghi, l’eroina può intraprendere una nuova vita all’interno del simulacro virtuale, lasciandosi alle spalle il senso di inadeguatezza scaturito dalla sua precedente relazione coniugale.

Una chiusura elegante in termini di bilanciamento compositivo, ove lo squilibrio di partenza – la presa di distanza dalle norme logiche e

morali familiari al Destinatario Modello – si risolve in definitiva in una loro indiretta riconferma. Nessun dubbio rimane irrisolto, ogni “peccato” e trasgressione, per usare le parole di Katie, viene espiata in una metaforica pena del contrappasso.

Vari indizi in sé forse non risolutivi ma che, presi nel loro complesso, spingerebbero a considerare “Exhibit Piece” alla stregua di un testo «di godimento», in cui le certezze del fruitore vengono destabilizzate sin a un punto critico, mentre “Real Life” appare più vicino al «piacere» (Barthes 1975) derivante dal riuso ludico di un canone ipercodificato. Un divario in parte prevedibile alla luce della crescente familiarità ormai acquisita dal pubblico con l’universo narrativo di Dick grazie alle numerose riduzioni della sua opera da *Blade Runner* in poi, sebbene, come vedremo, destinato a incidere in maniera sostanziale sull’efficacia e sulla portata dell’effetto di straniamento.

4. I mobili confini dell’Altroquando

Le trasformazioni morfologiche appena delineate, per quanto significative, non possono essere comprese a pieno se non alla luce dei polisistemi culturali e del momento storico entro cui le due opere in esame vanno a collocarsi. Prescindendo dalla pur sempre opinabile adeguatezza delle scelte effettuate sul piano compositivo, sono in ultima analisi i contesti di fruizione a dettare le «condizioni di felicità» (Eco 2016: 215) a monte di un loro eventuale apprezzamento, discriminare rispetto al quale entrambe le istanze autoriali si dimostrano particolarmente sensibili.

La fisionomia di “Exhibit Piece” ci riporta, con segnali neanche troppo velati, all’incrinarsi delle coordinate esistenziali care alla logica antinomica della modernità (vero/falso; interno/esterno, etc.); in “Real Life”, a più di mezzo secolo di distanza, prevale per converso un quadro «epistemologico» decisamente più destabilizzante (Mc Hale 1987: 8-9). Mentre l’intemperante eroe di Dick si interrogava su cosa «accade quando mondi diversi sono posti a confronto» o «quando i confini tra i diversi mondi vengono violati», Sarah e il suo *alter ego* devono affrontare

dilemmi di portata ancora più generale. «Che mondo è questo? Cosa si deve fare in esso? Quale dei miei io» deve «farlo?» (Krysinski 2003: 299).

Una simile metamorfosi ha un impatto rimarchevole sul piano dell'enunciato e, in misura meno evidente, anche sulle modalità di enunciazione. Nell'ipotesto la diegesi prende chiaramente spunto dalla diade segno-referente, declinandola in una prospettiva platonica secondo cui l'imitazione, verbale o visiva, si rivela essere una copia «distorta» o comunque «degradata» del reale (Jost 2010: 22). L'episodio realizzato dal duo Jeffrey Reiner – Ronald D. Moore pone invece l'accento su una relazione intertestuale, non solo poiché il "testo secondo" è di fatto una riscrittura, bensì, anzitutto, perché tale riscrittura mira a ribadire l'appartenenza di ambo i testi a un comune dominio dell'immaginario. È quindi il codice a essere messo in rilievo, l'"ordine del discorso" che sovrade termina le mutevoli manifestazioni di uno specifico genere nel canone occidentale.

Cambiando le premesse di partenza, cambia anche la natura del nesso tra intento autoriale e quadro sociale: se nel primo caso si può parlare di una demistificazione delle "grandi narrazioni" animata da un'attitudine di scetticismo e di dubbio radicale; in *Electric Dreams*, il bersaglio prediletto diventano le ataviche disparità *gender* nel canone di riferimento. Obiettivi in parte divergenti, perseguiti sfruttando le potenzialità di diverse "sostanze dell'espressione" entro contesti produttivi difficilmente equiparabili.

A dispetto della sua fama di iconoclasta, Dick non sembra da parte sua discostarsi molto dall'ideale fisionomia della *short story* delineata da Edgar Allan Poe in "The Philosophy of Composition": il racconto è fruibile «in una sola seduta», costruito a partire da un unico «effetto» (Poe 2006: 543-554) volto a suscitare un vivificante *shock* cognitivo.⁷ Lo straniamento si ottiene manipolando le attese nel destinatario e le convenzioni di genere, per meglio eluderle con soluzioni imprevedute.

⁷ Una lezione che Baudelaire, attento lettore e traduttore di Poe, attualizzerà di lì a poco nell'ambito della lirica, interrogandosi su come la poesia moderna possa essere fondata «su un'esperienza» quotidiana «per la quale captare gli shock è divenuto la norma» (Benjamin 2012: 859).

Seguendo tale impostazione, il finale aperto costituisce l'architrave e lo snodo portante del testo, amplificando la condizione di incertezza derivante da una momentanea sospensione dell'*epoché*: giunti alla fine, dovremmo per un breve attimo dubitare della nostra percezione della realtà, arrivando a mettere in discussione le categorie ermeneutiche attraverso cui le attribuiamo un valore e senso. Uno stratagemma audace mediante il quale, facendosi beffe dell'attitudine moraleggiante tipica della *social science fiction*, egli anticipa la valorizzazione del ruolo attivo del lettore nella costruzione del significato del testo, preconizzando a suo modo uno dei futuri cavalli di battaglia della New Wave.

Come sottolineato in precedenza, v'è non di meno una contraddizione latente tra lo *script* e il suo stravolgimento. Gli anni Cinquanta si inscrivono nel pieno del periodo «mainstream» dell'autore statunitense, a ridosso della svolta che lo porterà alle rivoluzionarie architetture escheriane di *Time Out of Joint* (1959), *Martian Time-Slip* (1964), *Dr. Blood-money* (1965), *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1965), *Now Wait for Last Year* (1966) e non ultimo di *Ubik* (1969), emblematico preludio alle opere «religiosamente orientate» (1973-1981) della terza fase (Jameson 2006: 15-34).

Rispetto a simili esiti, "Exhibit Piece" si rivela un promettente esperimento, innovando comunque più nella forma che nel contenuto. Lungi dall'assumere implicazioni metafisiche, il *leitmotiv* della *deception*⁸ non svela ancora il suo pieno potenziale, venendo qui declinato sulla falsariga del maccartismo, vera cifra dominante della *sci-fi* dell'era Eisenhower di cui, di lì a poco, il fortunatissimo *Invasion of the Body Snatchers* (1955) segnerà metaforicamente l'apogeo e il repentino tramonto.⁹

⁸ «Questa dimensione di ambiguità è il luogo della *deception*, di una strategia di manipolazione del reale da parte di un potere che si manifesta nella Storia, ma è espressione di una violenza che permea il cosmo e, soprattutto nel Dick più maturo, investe esplicitamente la sfera del trascendente» (Pagetti – Viviani 1989: 26).

⁹ Senza voler sminuire i meriti del romanzo di Jack Finney occorre precisare che sarà soprattutto l'adattamento diretto da Don Siegel (1956) a renderlo un *cult* per gli appassionati del genere.

La produzione di Channel 4 si inserisce in un panorama abbastanza diverso. Mantenendo il *format* antologico consacrato nell'immaginario nordamericano da *The Twilight Zone* (1959-1964, 1985-1989, 2002-2003, 2019), non rinuncia in primo luogo ad alcuni aggiornamenti in sintonia con le tendenze emergenti della serialità del nuovo millennio: accorciamento della durata delle singole stagioni, cura "cinematografica" della *mise-en-scène*, presenza di volti noti dello *star system* in grado di assicurare un bacino d'utenza ben più ampio e trasversale rispetto al passato.

Sull'onda della ridefinizione delle modalità di fruizione promossa dalle piattaforme di distribuzione *on-line* (*binge watching*), inoltre, cambia parallelamente l'articolazione del ritmo narrativo.¹⁰ Si punta pertanto meno sull'azione e sulle strategie di *suspense* (quali il *cliffhanger*) per dedicare maggiore spazio al dialogo e all'approfondimento psicologico (Cardini 2017: 82). L'incidenza di tali dinamiche è innegabile e non andrebbe sottovalutata nel processo di adattamento, pur risultando inibita da due fattori nient'affatto trascurabili.

Da un lato, l'accorata denuncia dell'atavico *machismo* della fantascienza, accentuatosi nell'«ipermascolinità» degli anni Ottanta e Novanta (Kac-Vergne 2018: 9-33), manca in definitiva il suo scopo, finendo per scimmiettare la schiera di eroine impostesi nell'immaginario collettivo sull'onda delle fortunate trasposizioni di *The Hunger Games* (2012-2015). Dall'altro, il raffronto tra «locus» e «orizzonte» non innesca alcun vivificante trauma, sollecitando piuttosto una rassicurante dinamica di riconoscimento di formule ormai consolidate.

La poetica dello *shock*, di cui Dick è stato fra i protagonisti più poliedrici nel secondo Novecento, mal si concilia a tal riguardo con i dettami della logica seriale televisiva *mainstream*, incentrata sulla "ripetizione" delle strutture più che sulla loro variazione (Eco 1985: 125-145).

¹⁰ Va sottolineato a tal riguardo come *Electric Dreams* abbia conosciuto una "seconda vita" sulle piattaforme web a seguito dell'interessamento di Amazon Prime Video. Una volta conclusasi la diffusione televisiva i dieci episodi sono stati resi disponibili simultaneamente, modificandone al contempo la disposizione. "Real Life", in principio collocato al quinto posto, ha guadagnato la prima posizione nel palinsesto della serie.

Riducendo il margine di intervento del destinatario, la “chiusura” del testo lo vincola di conseguenza a uno *script* in cui persino i presunti scostamenti dalla norma appaiono sin troppo prevedibili, né giova invero un'improvvida inserzione metanarrativa la quale, al di là dei suoi lodevoli intenti, tende ad esempio a riconfermare una visione fobica e riduttiva dell'emancipazione femminile. Il rovesciamento del paradigma patriarcale risulterebbe in questo senso fine a sé stesso, non offrendo ed anzi negando una plausibile alternativa con accostamenti involontariamente rivelatori: «non sei una *poliziotta lesbica* con una *macchina volante*».

Si potrebbe pertanto affermare che la riscrittura commissionata da Channel 4 si allontani dall'*intentio auctoris* tradendo lo spirito irreverente e provocatorio dell'originale a beneficio di un malcelato moralismo, ma sarebbe un giudizio perlomeno ingeneroso. Il rapporto tra la formula narrativa e «il medium che la supporta» (Cardini 2017: 16) si dimostra, nell'uno come nell'altro caso, tanto stretto da ridimensionare le ricorrenti accuse fondate su una semplicistica nozione di “fedeltà”.¹¹ Il vero fraintendimento, se di fraintendimento è lecito parlare, risiede altrove.

Nel vagheggiamento di un'univoca interfaccia tra realtà e finzione, l'*explicit* di “Real Life” adotta un *frame* quanto mai sgradito all'eclettico romanziere che si propone di omaggiare, inutile negarlo. Là dove la sua prosa mirava a suggerire l'inestricabile mescolanza tra i due poli derivante dall'«*indeterminatezza* del “campo acustico” non-euclideo sortito dalla diffusione dei media elettrici» (Frasca 1996: 22), il duo Reiner – Moore preferisce ripiegare sulla più rassicurante contrapposizione tra il “reale” e la sua rappresentazione, a sua volta ricollocata nella consueta posizione ancillare.

¹¹ I più recenti sviluppi del dibattito sulla traduzione intersemiotica (Hutcheon 2011) hanno a riguardo posto in evidenza come l'interazione fra l'*intentio auctoris*, l'*intentio operis* e l'*intentio lectoris* non possa essere adeguatamente compresa e valutata se non in relazione alle specificità espressive del “canale” tramite cui viene di volta in volta veicolato il “messaggio”.

Ciò comporta un non trascurabile travisamento delle feconde intuizioni di chi, dall'avamposto privilegiato della *science fiction*, aveva intuito prima di altri che allestire un mondo possibile, in un'epoca in cui parrebbero contrapporsi due flussi informativi» – quello “alfabetico”, fondativo della «Galassia Gutenberg» e quello “simultaneo” dell'universo elettromagnetico –, non significa più «creare strutture e piani al di là della realtà»; «è piuttosto, nella realtà stessa, interpolare ciò che dovrebbe essere, o avrebbe dovuto, o ha finito fra un flusso e l'altro [...] col dirsi, la “realtà”» (Frasca 2007: 26):

È insomma leggere la compresenza di figura e sfondo [analogamente al rapporto mondo dell'esperienza fenomenica-«locus»-«orizzonte», n.d.a.], rinunciando alla pretesa linearità del [...] *continuum* storico [...] sorretto [dalla] visione euclidea del mondo [entrata] in crisi con l'avvento della tecnologia elettrica. (Frasca 1996: 21)

Depotenziando l'effetto di straniamento e assolvendo al medesimo compito della “censura” di freudiana memoria, l'episodio di *Electric Dreams* sembrerebbe invece muoversi risolutamente nella direzione opposta. Il «“censore”» protegge infatti, al pari degli antagonisti dell'eroe di Dick, «il nostro sistema centrale di valori» da sollecitazioni eccessive, «“raffreddando” in modo considerevole l'assalto dell'esperienza» (McLuhan 2008: 43). Il risultato, è chiaro, è un'attenuazione dell'effetto straniante in uno scioglimento abbastanza scontato: difficile immaginare contraddizione più palese, per di più per un racconto audiovisivo giocato sull'impressione di controllata vertigine ben descritta da Poe.

Vista da un'angolazione complementare, è però proprio grazie a siffatto mutamento di dominante che “Real Life” riesce ad attualizzare uno dei tratti costitutivi dell'ipotesto. Lasciando un margine ancorché ristretto di giudizio inferenziale sui livelli del reale, la vicenda di Sarah ci invita a suo modo a riflettere sulla convenzionalità della nozione di realtà intesa alla stregua di un costrutto sociale, oltre che sulle ragioni per cui accettiamo determinate regole e nozioni come plausibili, ragionevoli e giuste.

Con la tipica strategia allusiva e citazionista del postmoderno, il “testo secondo” chiama pertanto in causa la nostra competenza intertestuale, invitandoci a una decodifica articolata su almeno due livelli. Il messaggio fra le righe si rivela certo non inedito agli occhi di chi abbia una qualche familiarità con la tradizione della distopia postbellica, richiamandosi a più riprese ai temi del libero arbitrio e della responsabilità etica da essa derivante. Per la medesima ragione, il canovaccio di partenza è stato ormai così ampiamente utilizzato da richiedere un qualche aggiornamento per adeguarsi alla differente sensibilità e alla diversa conformazione del pubblico.

Come abbiamo visto, la protagonista non anela ad emanciparsi dalla *deception*, bramando all'opposto una “punizione” per i propri peccati. Sulla scorta del modello di alienazione a suo tempo magistralmente canonizzato da Orwell – «la libertà è schiavitù, l'ignoranza è forza» (Orwell 2019: 32) – è inoltre degno di nota che lo speculare rovesciamento prescinda qui dalla promessa di felicità dell'affine modello di propaganda totalitaria rievocato dall'ipotesto: a fronte di una vita «troppo perfetta», troppo prossima a una piena realizzazione delle sue volizioni, è lei stessa a voler rinchiudersi in un irreversibile esilio dal «locus», non viceversa. Non occorrono pertanto più simboliche sbarre, né altrettanto vincolanti costrizioni da parte della retorica del Potere, dato che è la nostra natura di “macchine desideranti” (Deleuze – Guattari 1975: 27) a ricondurci docilmente entro i ranghi della presunta normalità.

Volendo trarre le conclusioni sul piano strutturale, un simile esito risponde alla cruciale inversione in seguito alla quale, passando dal freudiano “disagio della civiltà” derivante dalla repressione del desiderio, vediamo affermarsi un più pervasivo dispositivo di asservimento. Interiorizzato lo sguardo del “sorvegliante” di foucaultiana memoria (Foucault 1975), il soggetto si conforma di sua sponte proprio a quel conformismo e a quella supina acquiescenza all'autorità verso cui Dick nutriva un'innata diffidenza.

A prezzo di una riduzione dell'intensità dello *shock*, le sue ripercussioni in termini di critica sociale tendono in questo senso a proiettarsi ben al di là di una riuscita parodia dell'America postbellica ossessionata

dall'olocausto atomico. Il simulacro creato attraverso la "macchina", secondo la lungimirante intuizione di "Exhibit Piece", spalanca a ben vedere verso le porte dello «spazio interiore» ove siamo chiamati a negoziare i criteri della nostra adesione a valori e certezze date per scontate. Non lasciare «che un'illusione ti faccia perdere il contatto con la realtà, altrimenti farai cose di cui ti potresti pentire», ci ricorda non a caso Paula, sottolineando per antifrasi l'intrinseca correlazione tra *logos* e *praxis* alla base dell'episteme occidentale.

Una fruizione non superficiale della vicenda dovrebbe conseguentemente portarci ad apprezzare fra le righe del "tradimento" il lodevole tentativo di volgere l'immaginazione controfattuale a impietoso specchio del nostro presente. Pur non sviluppando *in toto* la complessità dell'annoso dilemma formulato nella *short story* (a quale versione della realtà dobbiamo o possiamo credere?), il processo di riscrittura consente in effetti al grande pubblico di approcciarvisi senza eccessive sollecitazioni formali o tematiche, invitandolo a soppesare con spirito critico gli intricati meccanismi su cui si regge la creazione e la riproduzione del consenso. Il fruitore più smaliziato potrà a sua volta beneficiare di un "piacere" ulteriore, cogliendo lo scarto fra una concezione moderna e postmoderna dell'egemonia culturale.

Soddisfare le rispettive attese di ambo le tipologie di destinatario si è dimostrato notoriamente arduo nelle svariate riscritture di Dick, eppure in questo caso la politica di adattamento adottata dagli autori sembra aver riscosso un'accoglienza nel complesso positiva.¹² Ad eccezione di accese polemiche relative ad alcune forzature sul piano mitopoietico, la mediazione è stata apprezzata sia dai fan più affezionati, sia da coloro che, in ragione della persistente fortuna crossmediale, hanno una conoscenza meno approfondita della sua produzione romanzesca.

¹² Occorre segnalare in merito il frequente accostamento da parte di vari recensori italiani al celebrato modello di *Black Mirror* (Di Giamberardino 2018; Pierri 2018), ritenuta tra le serie più innovative nel ridefinire l'"orizzonte delle attese" della fantascienza contemporanea.

Sfruttando questa duplice chiave di lettura, la riscrittura commissionata da Channel 4 è riuscita così a riappropriarsi dell'ambizione di sollecitare una inedita comprensione dell'umano, muovendo al contempo un'accorata denuncia verso deteriori forme di escapismo. Ricadere in tale deteriorata attitudine avrebbe difatti rappresentato una palese negazione della fondativa vocazione attribuita da Suvin alla fantascienza, misconoscendone la lenta emancipazione da sinonimo di parletteratura a duttile, trasversale strumento di demistificazione.

Solo accettando il peso di tale fardello, come ci ricordano le molte vite di George Miller, questo eclettico genere può d'altro canto consentirci di evitare di ricadere in inganni ancora più insidiosi delle sue implausibili ipotesi, tenendo desta la consapevolezza che proprio là ove «tutti» aderiscono volenti o nolenti alla medesima visione della realtà persino la «menzogna» tende a diventare «un fatto storico», «quindi vera» (Orwell 2019: 41). Dick l'aveva intuito con largo anticipo rispetto all'odierno dibattito sulla *post-truth*; Reiner e Moore, pur entro i vincoli e i limiti già accennati, ci invitano a non dimenticarlo, pena ripetere la tragicomica parabola esistenziale del protagonista di "Exhibit Piece": rifugiarsi in una solipsistica fuga nel passato, abdicando così alla responsabilità di trasformare il presente e di indirizzare, a dispetto di ogni confortevole illusione, il corso del nostro futuro.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio – Chitussi, Barbara – Härle, Clemens-Carl (eds.), *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'era del capitalismo avanzato*, Vicenza, Neri Pozza, 2012.
- Amis, Kingsley, *New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction*, New York, Harcourt – Brace, 1960, trad. it. di Marina Valente, *Nuove mappe dell'inferno: panorama della fantascienza*, Milano, Bompiani, 1962.
- Baroni, Raphaël – Revaz, Françoise (eds.), *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, Columbus, Ohio State University Press, 2016.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, trad. it. di Lidia Lonzi, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.
- Bernardelli, Andrea, "Eco e le forme della narrazione seriale. Alcuni spunti per una discussione", *Between*, VI.11 (2016).
- Brunner, John, "The Work of Philip K. Dick", *New Worlds*, 166 (September 1966): 142-149.
- Cardini, Daniela, *Long TV: le serie televisive viste da vicino*, Milano, Edizioni Unicopli, 2017.
- De Angelis, Valerio Massimo – Rossi, Umberto (eds.), *Trasmigrazioni, I mondi di Philip K. Dick*, Firenze, Le Monnier, 2006.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, trad. it. *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975.
- Di Gamberardino, Giovanni, "Philip K. Dick's 'Electric Dreams' ha più cuore di 'Black Mirror'", *Rolling Stones*, 13.01.2018, <https://www.rollingstone.it/recensioni/philip-k-dicks-electric-dreams-ha-piu-cuore-di-black-mirror/>, online (ultimo accesso 04/12/2019).
- Dick, Philip Kindred, "Exhibit Piece", *If*, III.6 (August 1954): 63-74.
- Id., *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*, Ed. Sutin Lawrence, New York, Vintage, 1995.
- Id., *I racconti inediti*, I, Roma, Fanucci, 1995.

- Doležel, Lubomír, "Extensional and Intensional Narrative Worlds", *Poetics*, 8 (1976a): 193-212.
- Id., "Narrative Modalities", *Journal of Literary Semantics*, 5 (1976b): 5-14.
- Id., *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- Id., "Possible Worlds and Literary Fiction", Ed. Allen, Sture, *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences. Proceedings of Nobel Symposium* (1989), Berlin, De Gruyter, 2010.
- Dunst, Alexander – Schlensag, Stefan (eds.), *The World According to Philip K. Dick*, New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), Milano, Bompiani, 2016.
- Id., "L'innovazione del seriale" (1984), in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985: 125-145.
- Id., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- Fitting, Peter, "Reality as Ideological Construct: A Reading of Five Novels by Philip K. Dick (De la réalité comme construction idéologique: lecture de cinq romans de Philip K. Dick)", *Science Fiction Studies*, 10.2 (July 1983): 219-236.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, trad. it. di Alcesti Tarchetti, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 2014.
- Frasca, Gabriele, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale*, Torino, Costa & Nolan, 1996.
- Id., *L'oscuro scrutare di Philip K. Dick*, Roma, Meltemi, 2007.
- George, Susan A., *Gendering Science Fiction Films: Invaders from the Suburbs*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
- Gillespie, Bruce (ed.), *Philip K. Dick; Electric Sheperd*, Melbourne, Nostrilia Press, 1975.
- Giovannetti, Paolo, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.
- Grant, Barry Keith G., *Shadows of Doubt: Negotiations of Masculinity in American Genre Films*, Detroit, Wayne State University Press, 2011.

- Hoffmann, Christian R., *Narrative Revisited: Telling a Story in the Age of New Media*, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2010.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, trad. it. di Giovanni Vito Distefano, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando Editore, 2011.
- Jost, François, *Realtà / finzione. L'impero del falso* (2003), Milano, Il Castoro, 2010.
- Kac-Vergne, Marianne, *Masculinity in Contemporary Science Fiction Cinema: Cyborgs, Troopers and Other men of the Future*, London, I. B. Tauris, 2018.
- Ketterer, David, *New Worlds for Old. The Apocalyptic Imagination, Science Fiction and American Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1974.
- Laurence, William L., *The Hell Bomb*, New York, Alfred A. Knopf, 1951.
- Id., "Now Most Dreaded Weapon, Cobalt Bomb, Can Be Built. Chemical Compound That Revolutionized Hydrogen Bomb Makes It Possible", *New York Times*, 7 April 1954.
- Le Guin, Ursula, *The Language of the Night. Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York, Berkely Books, 1982, trad. it. di Anna Sacchi, *Il linguaggio della notte, saggi di fantasy e fantascienza*, Roma, Editori Riuniti, 1986.
- Lethem, Jonathan, *Crazy friend: io e Philip K. Dick*, Roma, Minimum fax, 2011.
- Lewis, David, "Truth in Fiction", *American Philosophical Quarterly*, 15 (1978): 37-46.
- Link, Eric Carl, *Understanding Philip K. Dick*, Columbia, University of South Carolina Press, 2010.
- Lotman, Jurij Mihajlovič, *Struktura hudožestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo, 1970, Ed. Eridano Bazzarelli, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York – Toronto – London, McGraw-Hill, 1964, trad. it. di Ettore Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 2008.

- Mullen, Richard Dale – Suvin, Darko (eds.), "Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, 14.5 (March 1978).
- Mullen, Richard Dale – Evans, Arthur B. – Hollinger, Veronica – Csicsery-Ronay Jr., Istvan (eds.), *On Philip K. Dick 40 Articles from Science-Fiction Studies*, Terre Haute, SF-TH, 1992.
- Olander, Joseph D. – Greenberg, Martin Harry (eds.), *Philip K. Dick*, New York, Taplinger, 1983.
- Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg, 1949, trad. it. di Stefano Manferlotti, 1984, Milano, Mondadori, 2019.
- Pagetti, Carlo – Viviani, Gianfranco (eds.), *Philip K. Dick: il sogno dei simulacri: una completa rassegna di contributi critici sull'opera letteraria dello scrittore americano*, Milano, Editrice Nord, 1989.
- Pavel, Thomas G., *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- Pierri, Marina, "Perché Philip K. Dick's Electric Dreams è interessante, ma non lascia il segno", *Wired*, 10.01.2018, https://www.wired.it/play/televisione/2018/01/10/philip-k-dicks-electric-dreams-e-interessante-ma-non-lascia-il-segno/?refresh_ce=, online (ultimo accesso 04/12/2019).
- Poe, Edgar Allan, *The Portable Edgar Allan Poe*, London, Penguin Books, 2006.
- Rickman, Gregg, *Philip K. Dick, in His Own Words*, Long Beach, Fragments West – The Valentine Press, 1984.
- Rispoli, Francesca, *Universi che cadono a pezzi: la fantascienza di Philip K. Dick*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- Ryan, Marie-Laure – Thon, Jan-Nöel (eds.), *Storyworlds Across Media. Towards a Media Conscious Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2014.
- Rossi, Umberto, *The Twisted Worlds of Philip K. Dick: A Reading of Twenty Ontologically Uncertain Novels*, Jefferson – London, McFarland & Company, 2011.
- Sutin, Lawrence, *Divine Invasions a Life of Philip K. Dick*, London, Paladin, 1991, trad. it. di Andrea Marti, *Divine invasioni: la vita di Philip K. Dick*, Roma, Fanucci, 2001.

- Suvin, Darko, "On the Poetics of the Science Fiction Genre", *College English*, 34.3 (December 1972): 372-382.
- Id., "P. K. Dick's Opus: Artifice as Refuge and World View (Introductory Reflections)", *Science Fiction Studies*, 2.1 (March 1975): 8-22.
- Id., "Locus, Horizon, and Orientation: The Concept of Possible Worlds as a Key to Utopian Studies", Eds. J. O. Daniel – T. Moylan, *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*, London, Verso, 1997: 122-37.
- Id., *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*, Oxford – New York, Peter Lang, 2010.
- Umland, Samuel J., *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport – London, Greenwood Press, 1995.
- Vittorini, Fabio, *Raccontare oggi: metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017.
- Williams, Paul, *Only Apparently Real: the World of Philip K. Dick*, New York, Arbor House, 1986.

Filmografia

- Reiner, Jeffrey; Moore, Ronald D., "Real Life" (15.10.2017), *Philip K. Dick's Electric Dreams*, Channel 4, 2017-2018.

L'autore

Andrea Chiurato

Ricercatore a tempo determinato presso il Dipartimento di Comunicazione, Arti e Media "Giampaolo Fabris" dell'Università IULM di Milano.

Email: andrea.chiurato@iulm.it

L'articolo

Data di invio: 23/06/2019

Data di accettazione: 31/10/2019

Data di pubblicazione: 30/11/2019

Come citare questo articolo

Andrea Chiurato, "L'Altra metà. Sdoppiamento, simulacri e finzioni in P. K. Dick", *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno - M. Rizzarelli - M. Schilirò - A. Scuderi, *Between*, IX.18 (2019), <http://www.betweenjournal.it/>