

Ucronia e falsificazione della storia: il caso di *The Man in the High Castle*

Alessandra Piras

«E Polo: – L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e sapere riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio»

Italo Calvino, *Le città invisibili*

Secondo Aristotele la differenza fra lo storico e il poeta consiste nel fatto che la storia racconta i fatti come sono accaduti, il poeta per come sarebbero potuti accadere. La letteratura, nel suo fare e disfare, si pone nei confronti del mondo tangibile delle cose in rapporto di reciprocità e contrasto, con il risultato finale – nei tentativi migliori – di obbligare di volta in volta la finzione a rispecchiarsi, a vibrare in consonanza o a sfuggire il reale. Una delle conseguenze possibili di una tale dicotomia è la creazione letteraria di altri mondi possibili, nei quali gioca un ruolo fondamentale l’altrove, inteso come altro luogo o come altro tempo. Entro tali confini, è evidente come alcuni filoni letterari particolarmente fecondi abbiano maturato la descrizione del possibile con la finalità di riflettere in termini cri-

tici sull'organizzazione sociale del presente – fino alla formulazione di ipotesi che siano al limite del paradosso e dell'impensabile – attraverso il variegato contenitore immaginifico costituito dall'utopia¹.

All'interno di questo vasto magma letterario nasce, come nuova e complementare prospettiva rispetto all'utopia, l'ucronia. L'ucronia, letteralmente 'nessun tempo', per analogia con il 'nessun luogo', sviluppa nel tempo ciò che l'utopia sperimentava nello spazio. Anche nel caso dell'ucronia, la demarcazione del genere ha dato luogo a diverse definizioni e terminologie², che vedono l'incrociarsi del genere ucronico con la fantapoli-

¹ Come afferma Bronislaw Baczkó, il fenomeno dell'utopia non può essere relegato solo all'ambiente letterario, in quanto esso rappresenta un fatto culturale e sociale che ha influenzato, e influenza, la storia dei popoli creando un gioco di specchi dove uno è il riflesso dell'altro: «Attraverso l'immaginario si stringono anche i rapporti tra utopia e politica: le utopie hanno ampiamente contribuito alla formazione dell'immaginario politico moderno e, a loro volta, se ne sono abbondantemente alimentate» (Baczkó 2001: 15). Inoltre, per una conoscenza approfondita degli studi sull'utopia letteraria cfr. almeno Matteucci 1982, Trousson 1992, Minerva 1992 e Tanteri 2001, nei quali vengono identificate le costanti proprie del genere e la genesi e lo sviluppo letterario nel corso dei diversi contesti spazio temporali.

² Gli studi sul genere hanno dato vita a vari dibattiti sulla definizione della letteratura ucronica, la quale viene alternativamente chiamata: 'Ucronia', 'The Ifs of History', 'Speculative Fiction', 'Alternative History', 'Alternate History', 'Allohistory', 'If literature', 'Letteratura del se' (cfr. Argiolas 2013 e Balestra 2013). In questo contesto si rimanda per lo meno ai contributi di Trousson 1992 e 1993 e di Moneti 1997, dove gli autori indagano l'origine letteraria dell'ucronia, considerata «una nuova prospettiva nel pensiero utopico [...]: dal non-luogo si passa al non-tempo, a un futuro per lo più remoto nel quale collocare il mondo perfetto» (Moneti 1997: 93); fino al lavoro di Eco 1985 che vede l'ucronia come trasformazione dell'utopia, «dove il controfattuale assume la forma seguente: cosa sarebbe accaduto se ciò che è realmente accaduto fosse accaduto diversamente – per esempio se Giulio Cesare non fosse stato assassinato alle idi di marzo?» (Eco 1985: 175). Si vedano ancora, in tempi più recenti, l'antologia del genere realizzata e commentata da Henriët 2004 e, in ambito anglosassone, l'importante studio accademico di Hellekson 2001, nel quale l'autrice definisce l'ucronia con il termine di *alternate history* e propone delle griglie – con evidente rimando alle tassonomie di Chamberlain 1986 – per distinguere il genere da forme narrative limitrofe (cfr. Hellekson 2001: 5). Infine, gli atti dell'importante convegno italiano *Nell'anno 2000. Dall'utopia all'ucronia* a cura di Bongio-

tica, mescolandosi all’utopia o alla distopia a seconda che i risultati descrivano mondi ideali o indesiderabili. In ogni caso, si considera ucronia la narrativa costruita intorno a un’ipotesi relativa allo svolgimento consolidato di un fatto storico, basata quindi sulla premessa generale che la storia abbia seguito un percorso alternativo a quello reale, considerando possibile la narrazione di ciò che sarebbe potuto accadere se un preciso avvenimento storico fosse andato diversamente³: da qui l’accostamento dell’ucronia alla ‘letteratura del se’, basata sull’ipotesi controfattuale ‘what if?’, dove «i mondi storici possibili si inseguono in un relativismo crescente e multidirezionale»⁴.

vanni e Bravo 2001, all’interno dei quali Bongiovanni, nel suo contributo, spiega la specificità degli esiti letterari ucronici maggiormente legati a una riflessione sulla condizione umana: «Il tempo [...] porta con sé, più accentuata rispetto a quella inglobata nell’oggettività dello spazio, una dimensione elasticamente umana, insormontabilmente soggettiva e rivolta in più direzioni. Sia infatti che si discuta del passato, e cioè di un altro e non accaduto passato, sia che si discuta del futuro, e cioè di una terra per sua natura incognita, con il viaggio nel tempo, che sostituisce il viaggio per mare o per terra, è di noi, e solo di noi, e dei nostri multiformi destini, e del nostro mai del tutto valicabile presente, che si discute» (Bongiovanni 2001: 202).

³ Questo meccanismo narrativo, che determina le premesse del racconto ucronico, è alla base del genere sin dalle sue origini, come spiega Renouvier, attraverso un grafico nella postfazione dell’opera eponima al genere, nel parlare delle difficoltà dell’ucronista: «A vrai dire, il faudrait parler de l’impossibilité, et non des simples difficultés d’une exécution satisfaisante, si l’on songeait à la multitude et à l’enchevêtrement des hypothèses qui se pressent sur les pas de l’uchroniste, aussi tôt qu’il a pris le parti de remplacer, en un point 0 de la série effective des événements passés, et dès lors en une quantité d’autres, la direction réelle $0a$ de la trajectoire historique en ce point, par la direction imaginaire $0A$ de cette trajectoire. La substitution supposée du fait qui aurait pu être à celui qui, ayant pu être aussi, a de plus le privilège unique d’avoir été, introduit tout d’abord la question scabreuse de savoir si la direction $0A$ est bien vraisemblablement celle qui serait venue comme résultante commune: 1° du fait modifié lui-même, 2° des faits corrélatifs qui ont dû changer en même temps, 3° de ceux que l’on conserve à titre de circonstances et conditions données. La réaction à attendre des volontés possible, les unes sur les autres, et le degré auquel on peut croire que les conditions générales du monde et la solidarité humaine admettent ou rejettent l’intervention efficace des coefficients particuliers qu’on se permet de changer, sont des inconnues qui obligent l’uchroniste à des décisions multipliées, arbitraires, incontrôlables» (Renouvier 1901 : 408-409).

⁴ Bongiovanni 2001: 206.

Il termine, come già era accaduto con la definizione 'utopia', si è affermato a partire da un'opera eponima e viene coniato nel 1857 – con ogni probabilità dal filosofo francese Charles Renouvier che, nel volume *Uchronie. Utopie dans l'Histoire*, ha dato nome e specificità a un nuovo genere⁵. Entro i territori dell'ucronia potrebbero essere compresi, anche se impropriamente, gli esperimenti storiografici prodotti in ambito greco e romano da parte di Erodoto e di Tito Livio⁶; e tuttavia viene considerata come prima ucronia formale della storia l'opera di Luis-Sébastien Mercier, *An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, pubblicata nel 1771: in quest'opera si trova per la prima volta un'utopia proposta con un approccio ucronico, la quale viene collocata, così, lontana nel tempo e non più nello spazio⁷. Successivamente, il genere ha acquisito enorme popolarità presso gli scrittori che hanno formulato ipotesi controfattuali che abbracciassero qualunque epoca storica⁸: interrogarsi su cosa sarebbe successo se l'impero romano fosse sopravvissuto sino ai giorni nostri o se Napoleone avesse vinto la

⁵ Nel 1857 apparve un volume intitolato *Uchronie. (Utopie dans l'Histoire): esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été tel qu'il aurait pu être*, di cui Charles Renouvier curò la postfazione.

⁶ Cfr. Balestra 2013: 70-74 e 75-81. Ci si sta riferendo al paragrafo VII, 139 delle *Storie* di Erodoto – autore spesso non contemplato negli studi sulla letteratura ucronica – e ai paragrafi IX 17-19 di *Ab urbe condita* di Tito Livio, citato per la prima volta da D'Israeli 1823 come capostipite del genere.

⁷ L'utopia, nella sua dimensione temporale, trova, secondo Trousson, perfetta espressione «nell'invenzione, da parte di L.S. Mercier, dell'ucronia. In effetti, concependo nel 1771 l'universo de *L'An 2440*, Mercier, a differenza dei suoi predecessori, non propone più una storia di ricambio, un 'possibile laterale', secondo l'espressione di R. Ruyer: egli precorre il divenire storico, non lo immagina. [...] L'esperienza mentale pretende qui di prolungare, sostituire l'esperienza storica stessa. E ciò perché il tempo de *L'An 2440* non è più un tempo 'insulare', quello della storia fittizia della società utopica: nell'opera di Mercier, il mondo intero ha seguito la stessa evoluzione, l'utopia si è universalizzata. L'utopia non è più fuori dal mondo, perduta in una geografia favolosa; è il mondo che si è in qualche modo 'utopizzato' o che, più esattamente, ha realizzato le premesse contenute nella sua evoluzione anteriore», (Trousson 1993: 21).

⁸ L'indice curato da Robert B. Schmunk è attualmente tra i più aggiornati, e raccoglie circa tremila titoli, tra romanzi, racconti e testi di varia natura. Quest'ultimo è consultabile alla pagina <http://uchronia.net/> (ultimo accesso 25/11/2017).

battaglia di Waterloo diventano delle ipotesi retrospettive di enorme interesse.

Requisito fondamentale dell’ucronia non è il concentrarsi su una qualunque possibilità storica alternativa, bensì prendere avvio da snodi cruciali, momenti ben precisi della storia collettiva culturalmente e socialmente riconosciuta, in modo tale da poter creare una storia alternativa di forte impatto e scompaginare l’intero orizzonte storiografico del lettore. Nel farlo gli scrittori mettono deliberatamente in atto uno sconvolgimento storico partendo da piccole variazioni nelle condizioni iniziali, le quali, però, producono grandi conseguenze, attraverso l’uso dell’effetto farfalla⁹: un minimo cambiamento può dare origine a una storia del tutto diversa. Significativo, quindi, è il fatto che l’ucronia, nata per immaginare mondi migliori – si pensi alla prospettiva di Mercier che nella sua opera considera la storia come progresso – sia diventata presto negativa e catastrofica¹⁰: sintomatico, in questo senso, la ricorrenza del periodo della Seconda Guerra Mondiale che ha rappresentato uno dei soggetti preferiti delle ucronie, sia per la profondità del trauma che la guerra ha rappresentato sia per le conseguenze politiche che ne sono derivate. Tale frequenza appare determinante, dato che la maggior parte di questa letteratura è stata prodotta in un periodo, in seguito al 1945, in cui gli scrittori non scrivono più utopie seppure conservino la necessità di problematizzare il presente¹¹.

⁹ La locuzione ‘effetto farfalla’ fa riferimento al principio matematico e fisico della teoria del caos, la quale studia nei sistemi fisici dinamici la dipendenza sensibile dalle condizioni iniziali, vale a dire il modo in cui piccole variazioni nelle condizioni iniziali producono variazioni significative del comportamento futuro. Il fenomeno ha acquisito tale nome per via di una metafora coniata da Edward Lorenz durante una conferenza tenuta nel 1972 all’American Association for the Advancement of Science. Lo studioso potrebbe essersi ispirato al racconto di Ray Bradbury, *Rumore di tuono*, nel quale si racconta di radicali cambiamenti nella storia umana in seguito all’uccisione di una farfalla preistorica da parte di un personaggio della storia.

¹⁰ Cfr. Argiolas 2013: 31-37. In pieno Novecento, all’interno del panorama letterario, il genere utopico perde peso a vantaggio della distopia, sua forma antitetica: i modelli positivi vengono sostituiti da modelli apocalittici e catastrofici.

¹¹ Queste opere, scritte dunque durante la seconda metà del Novecento, sono per la maggioranza in lingua inglese, e vedono nel mondo anglofono gli autori di maggior successo, come ad esempio Philip K. Dick, Harry Turtledove e Robert Harris.

Nel Novecento, una delle ipotesi controfattuali che trova più interesse tra gli scrittori ucronici scaturisce dalla supposizione 'se Hitler avesse vinto la Seconda Guerra Mondiale': Hitler diventa il protagonista indiscusso della 'letteratura del se' e la vittoria nazista è forse il più grande incubo collettivo ucronico. Tra questi romanzi si incontra quello di Philip K. Dick, *The Man in the High Castle*, edito nel 1962¹². Lo scrittore immagina un mondo in cui l'Asse ha sconfitto gli Alleati nella Seconda Guerra Mondiale e il risultato è un macrorovesciamento in cui le conseguenze della vittoria nazista sono portate ai massimi termini¹³.

La storia, che si apre in *medias res*, presenta i protagonisti in un universo altro dove l'America è stata divisa in tre Stati spartiti tra i vincitori della guerra: la costa orientale, sotto il controllo tedesco, la costa occidentale, sotto il controllo giapponese e gli Stati delle Montagne rocciose che fungono da 'cuscinetto'. La supremazia del Reich tedesco e dell'impero giapponese si estende su tutto il mondo, l'Italia si trova in una situazione di subordinazione nei confronti del nazismo, il Mediterraneo è stato prosciugato grazie all'uso dell'energia nucleare e l'Africa è stato teatro di un tentativo di genocidio dell'intero continente. Il risultato è una società dove il Terzo Reich, sopravvissuto a Hitler e in piena lotta di successione, controlla ogni azione umana nel suo progetto di espansione geografica, mentre fa da contraltare l'impero nipponico, apparentemente meno brutale e anch'esso sotto la mira espansionista dell'egemonia nazista.

Il romanzo potrebbe aver tratto ispirazione dalla prima puntata della serie di documentari di propaganda bellica del 1942 *Why We Fight*, intitolata *Prelude to War*¹⁴, nella quale il regista Frank Capra rappresentava graficamente la possibilità di un'espansione nazista attraverso un enorme

¹² Qui si farà riferimento all'edizione: Philip K. Dick, *The Man in the High Castle*, Penguin Essentials, London 2014. Da ora in avanti solo *The Man in the High Castle*.

¹³ La vittoria nazista è una possibilità che fu tenuta in considerazione durante il conflitto e rappresenta una divergenza storica che si relaziona più con l'immaginario pauroso collettivo che con una reale possibilità storica.

¹⁴ *Prelude to War* è un documentario del 1942 dalla durata di cinquantatré minuti diretto da Frank Capra e Anatole Litvak, primo episodio della serie propagandistica *Why We Fight*, realizzata dal Dipartimento della Guerra degli Stati Uniti durante la Seconda

grumo nero che da Berlino invadeva tutta l'Europa e l'Africa, per poi passare al continente americano: Tokyo e Berlino dominavano il mondo intero. Non è certo che Dick a dodici anni avesse avuto la possibilità di vedere la serie in questione, ciononostante nel 1962, anno in cui l'autore scrisse il romanzo, l'America di Kennedy, forte della sua supremazia nel mondo occidentale, si trovava in piena guerra fredda contro l'Unione Sovietica: da qui probabilmente la volontà dell'autore di immaginare cosa sarebbe accaduto se la storia avesse preso una strada diversa e avesse visto Berlino e non Washington come centro del potere mondiale. In un mondo non americanizzato, l'autore immagina un presente dove gli Stati Uniti sono un paese vinto e colonizzato dai suoi nemici e sperimenta l'idea del trovarsi dall'altra parte; l'universo immaginato dall'autore americano altro non è che lo specchio del potere sovietico e americano che, all'epoca dell'uscita del romanzo, si dividevano il mondo¹⁵. Il punto di svolta che crea la divergenza storica, causa della sconfitta alleata, viene proposta dall'autore per analessi ed è rappresentata dal crollo dell'Unione Sovietica. L'ipotesi, realmente analizzata a Washington durante la guerra, ha permesso, in questo universo alternativo, il congiungimento in Medio Oriente tra le armate tedesche provenienti dalla Russia e l'Afrika Korps di Rommel che muoveva dall'Egitto verso le riserve petrolifere arabe. Così Dick, toccando eventi storici dalle proporzioni immense, mette alla prova una serie di ricostruzioni storiche americane relative alla Seconda Guerra Mondiale, trasformando in un incubo le mitologie su cui si è istituita l'identità americana, e le rovescia per poterle mettere sotto analisi.

guerra mondiale. Le finalità del documentario sono sintetizzate dalla frase pronunciata dal vicepresidente degli Stati Uniti, Harry A. Wallace, secondo cui «This is a fight between a free world and a slave world».

¹⁵ Aspetto fondamentale della letteratura ucronica è la rappresentazione realistica di mondi ipotetici, strutturalmente accettabili, i quali non possono essere considerati assurdi. Per ottenere un simile sviluppo coerente, risulta necessaria la plausibilità della ricostruzione controfattuale, vale a dire la possibilità effettiva che la premessa ipotetica possa portare alle conseguenze immaginate dallo scrittore, perlomeno dal punto di vista dell'immaginario collettivo. Il risultato è un'ipotesi che sia capace di sintetizzare le tensioni presenti nel mondo contemporaneo, creando attraverso la letteratura un mezzo utile per comprendere la realtà e metterla in discussione, obbligando il lettore a una riflessione sul proprio mondo.

A prima vista, il lettore di *The Man in the High Castle* scorge due differenti Americhe, quella del libro di Dick e quella reale; sinché, dall'incontro tra Juliana e il misterioso Joe, compare una nuova realtà nella forma di un libro¹⁶ dal titolo *The Grasshopper Lies Heavy*¹⁷:

«Look at this», Joe said. In the living room, he sat on the bed, his small suitcase beside him; he had opened it and brought out a ragged, bent book which showed signs of much handling. He grinned at Juliana. «Come here. You know what somebody says? This man →» He indicated the book. «This is very funny. Sit down.» He took hold of her arm, drew her down beside him. «I want to read to you. Suppose they had won. What would it be like? WE don't have to worry; this man has done all the thinking for use.» Opening the book, Joe began turning pages slowly. «The British Empire would control all Europe. All the Mediterranean. No Italy at all. No Germany, either. Bobbies and those funny little soldiers in tall fur hats, and the king as far as the Volga.»

In a low voice, Juliana said, «Would that be so bad?»¹⁸

Esistono dunque tre, e non solo due, Americhe che si alternano tra reale, irreal e finzione: l'America in cui si muovono i personaggi del romanzo dominata dalle forze dell'Asse, l'America reale appartenente ai lettori di Dick e l'America descritta nel romanzo *The Grasshopper Lies Heavy*, 'quasi reale' ma con evidenti discrepanze storiche¹⁹. Nel romanzo lo scrittore Hawthorne Abendsen ha scritto un libro che, pubblicato in un mondo

¹⁶ A questo proposito si noti come, nella trasposizione cinematografica del romanzo prodotta nella forma di serie televisiva da Amazon Studios, il ruolo del libro viene affidato – attraverso una giusta corrispondenza dei mezzi di comunicazione – a una pellicola intitolata *The Grasshopper Lies Heavy*, la quale mostra, anche in questo caso, gli Alleati sconfiggere la Germania e il Giappone.

¹⁷ Il titolo sembra rimandare a una citazione dell'Ecclesiaste 12:5, dove vengono proposte delle metafore per indicare il decadimento fisico dovuto alla vecchiaia umana.

¹⁸ *The Man in the High Castle*: 83.

¹⁹ Sulle falsificazioni storiche presenti nel libro-nel-libro si tornerà nelle pagine successive.

sottomesso al nazismo, diventa un'opera proibita e circola di nascosto alimentando una ribellione ora sotterranea e ora esplicita²⁰. Così il libro-nel-libro propone una situazione paradossale raccontando come i tedeschi persero la guerra: la storia 'quasi reale' diventa una fantasia del mondo controfattuale.

Still holding the copy of *The Grasshopper Lies Heavy*, Robert said, «What sort of alternate present does this book describe?»

Betty, after a moment, said, «One in which Germany and Japan lost the war.»

They were all silent.²¹

Dick chiede al suo lettore una cooperazione doppia. La prima insita nella sua capacità di riconoscere come controfattuale il mondo descritto nel suo libro, mentre la seconda fa riferimento al libro-nel-libro e deriva dall'introduzione al suo interno di una figura di autore che inventa, anch'esso, una storia alternativa – creando un'ucronia-nell'ucronia: il risultato è un'ucronia reciproca. La presenza di un libro-nel-libro nella nostra uchronia rappresenta un elemento metaletterario che propone contemporaneamente le figure dell'autore e del lettore sdoppiate al suo interno. Abbiamo l'autore americano che nel 1962 scrive *The Man in the High Castle* e il suo lettore che diventa interprete di questa realtà altra, e poi abbiamo l'autore di un libro di 'moda', *The Grasshopper Lies Heavy*, Hawthorne Abendson, e i suoi lettori, protagonisti del primo libro; si crea dunque una forte opposizione speculare tra storia-verità e letteratura-finzione. Dick ricorre a un suo doppio per mettere in contrapposizione due universi paralleli che si escludono, si sognano e si temono a vicenda, in cui uno è lo specchio

²⁰ *The Grasshopper Lies Heavy* assume il valore di sacca di resistenza utopica all'interno della realtà distopica proposta da Dick. Nei mondi distopici l'intellettuale e la cultura libresco sono normalmente banditi e ostracizzati, per questo motivo generalmente l'autore preserva il suo ruolo creando una figura che adempia al suo lavoro, sia esso il protagonista del libro che racconta la sua storia sotto forma di diario, sia con delle figure esterne che difendono l'importanza della cultura con finalità resistenziali, cfr. *Fahrenheit 451*, *Brave New World*, 1984.

²¹ *The Man in the High Castle*: 110.

deformato dell'altro. Il lettore di *The Man in the High Castle* scopre un ulteriore universo alternativo, mentre i personaggi del romanzo, fattisi essi stessi lettori, leggono un romanzo sovversivo in cui viene delineata una storia quasi rovesciata: America e Inghilterra vittoriose si sono spartite il pianeta²².

«Care to borrow Grasshopper?» Paul asked. «We will soon be through, no doubt within day or so.» [...]

But he went on examining the book and nodding. «Yes,» he said. «this does look interesting. I would very much like to read it. I try to keep up with what's being discussed.»²³

It did not appear that he would be interrupted for a little while now, so from his briefcase he took the book he had been reading, opened to his placemark, made himself comfortable, and resumed where he had last been forced to stop.²⁴

Putting her fingers in her ears, she concentrated on the page open in her lap, shutting his voice out. She had arrived at a section *The Grasshopper* which described the fabulous television, and it enthralled her; especially the part about the inexpensive little sets for backward people in Africa and Asia.²⁵

Nonostante la prima impressione che può avere il lettore contemporaneo di Dick, ovvero che la realtà raccontata all'interno de *The Grasshopper Lies Heavy* corrisponda a quella del mondo da lui vissuto, questa, a ben guardare, non coincide con il tracciato storico conosciuto dai lettori, in quanto sono presenti delle falsificazioni storiche che mettono alla prova le ricostruzioni americane della guerra. In primo luogo all'interno del libro-nel-libro vengono descritti, diversamente dalla realtà, i motivi che portano

²² Il libro di Abendsen, per il suo contenuto, è bandito nei territori occupati dai nazisti ma circola negli Stati liberi delle Montagne rocciose; pertanto, il governo tedesco trama per ucciderne l'autore attraverso un'azione segreta affidata a Joe.

²³ *The Man in the High Castle*: 109-110.

²⁴ *Ivi*: 123.

²⁵ *Ivi*: 154.

alla vittoria alleata della Seconda Guerra mondiale. Viene fatto sì riferimento al cambio di fronte italiano – attribuendone il “tradimento” a Mussolini e all’indole degli italiani – ma non viene fatta alcuna menzione dello sbarco in Normandia del giugno 1944 e del contributo americano, il quale, secondo quanto leggiamo, arriva solo successivamente e solo in aperta lotta al Giappone:

«And in this,» he went on, «you know how it is that England wins? Beats the Axis?» [...]

«He has Italy betray the Axis,» said Joe.

«Oh» she said.

«Italy goes over to the Allies. Joins the Anglo-Saxons and opens up what he calls ‘soft underbelly’ of Europe. But that’s natural for him to think that. We all know the cowardly Italian Army that ran every time they saw the British. Drinking vino. Happy-go-lucky, not made for fighting. This fellow – » Joe closed the book, turned it around to study the back cover. «Abendsen. I don’t blame him. He writes this fantasy, imagines how the world would be if the Axis had lost. How else could they lose except by Italy being a traitor?» His voice grated. «The Duce – he was a clown; we all know that.»²⁶

Altra grande differenza che possiamo riscontrare all’interno de *The Grasshopper Lies Heavy* è la totale assenza di riferimenti all’attacco di Pearl Harbor del 1941, durante il quale le forze giapponesi attaccarono e distrussero le installazioni militari statunitensi, provocandone l’intervento nella Seconda Guerra Mondiale. Nel libro-nel-libro, invece, si fa riferimento direttamente a una definitiva vittoria statunitense nei confronti del Giappone, cancellando completamente l’attacco che significò un’onta indelebile per gli americani.

Following after her, still carrying the book, Joe went on, «And the U.S. comes in. After it licks the Japs. And after the war, the U.S. and Britain divide the world.»²⁷

²⁶ *Ivi*: 83-84.

²⁷ *Ivi*: 84.

*Chiang had know that, even during the struggle to defeat Japan. It would come from the United States.*²⁸

Sure, the U.S.A. expands economically after winning the war over Japan, because it's got that huge market in Asia that it's wrested from the Japs.²⁹

Infine, si noti il modo di descrivere il periodo post-bellico americano: il confronto con l'Unione Sovietica è del tutto assente. Viene sostituito da una guerra fredda con la Gran Bretagna – si crea in questo modo una rete di corrispondenze e di significative divergenze rispetto al piano della realtà:

The American workman, by 1960, had the highest standard of living in the world, and all due to what they genteelly called 'the most favoured nation' clause in every commercial transaction with the East, The U.S no longer occupied Japan, and she had never occupied China; and yet the fact could not be disputed: Canton and Tokyo, and Shanghai did not buy from the British; they bought American. And with each sale, the working man in Baltimore or Los Angeles or Atlanta saw a little more prosperity.

It seemed to the planners, the men of vision in the White House, that they had almost achieved their goal. The exploring rocket ships would soon nose cautiously out into the void from a world that had at last seen an end to its age-old griefs: hunger, plague, war, ignorance. In the British Empire, equal measures towards social and economic progress had brought similar relief to the masses in India, Burma, Africa, the Middle East. [...] And yet – there still remained one annoying sore.

Singapore.

The Malay States held a large Chinese population, mostly of the enterprising business class, and these thrifty, industrious bourgeois saw in American administration of China a more equitable treatment of what was called 'the native'.³⁰

²⁸ *Ivi*: 155.

²⁹ *Ivi*: 157.

³⁰ *Ivi*: 155-156.

Presently Joe said, «In some ways it's not a bad book. He works all the details out; the U.S. has the Pacific, about like our East Asia Co-Prosperty Sphere. They divide Russia. It works for around ten years. Then there's trouble – naturally.»³¹

D'altra parte, all'interno di un mondo altro è sempre necessario il rimando al mondo reale, vale a dire, se esiste un altrove deve esistere anche un qui, che permetta all'altrove di essere altro rispetto al testo zero costituito dalla realtà³². Questo ruolo, all'interno del romanzo in questione, è ricoperto dal romanzo di Abendsen, nonostante le differenze, costituendosi come un mondo 'quasi reale'. In questo modo, la somma del libro di Dick con il libro-nel-libro costituisce un rispecchiamento metanarrativo: il mondo che c'è e il mondo che non c'è convivono nel testo attraverso due diverse prospettive, le quali interagendo obbligano il lettore a guardare alla realtà attraverso le lenti della finzione. Di fatto se il lettore per un momento rinunciassse alla visione delle cose che gli deriva dal mondo reale, attraverso una sorta di anamorfo, comprenderebbe il vero motivo per il quale Dick ha inserito *The Grasshopper Lies Heavy* come libro-nel-libro³³. Giovandosi di tale nuovo approccio, *The Man in the High Castle* appare sotto

³¹ *Ivi*: 156-157.

³² Si noti come *Utopia* di More prevedeva una scansione in due parti: la rappresentazione delle condizioni reali dell'Inghilterra precede il racconto utopico vero e proprio – e anche qui ciascuna parte trae nutrimento dal confronto/rispecchiamento con l'altra.

³³ A questo proposito si veda lo studio fornito da J. Baltrušaitis 1969 sull'anamorfo presente nel quadro di Hans Holbein, *Gli Ambasciatori*, citato da Lina Bolzoni nell'Introduzione a *La città del sole di Campanella*: «C'è qualcosa, tuttavia, che disturba la geometria della rappresentazione. Sul pavimento, quasi sospesa in una posizione precaria in mezzo ai due personaggi, c'è una specie di lamina percorsa da macchie oscure. Solo se lo spettatore rinuncia alla sua collocazione centrale e si sposta di lato, a sinistra, questo qualcosa assume una forma e diventa riconoscibile. Si tratta di un teschio, rappresentato secondo la tecnica dell'anamorfo. [...] Per riconoscere la forma del teschio, lo spettatore deve assumere una posizione eccentrica, secondaria, ma, una volta che ha trovato quell'ottica, una volta che si è imbattuto in quel punto di vista, non ne può più prescindere. A questo punto il geometrico controllo sulla realtà che il quadro sembra celebrare appare in un'altra luce, cambia di segno», Bolzoni 1998: XVII-XVIII.

un'altra luce e l'opposizione storia-verità e letteratura-finzione apparentemente creata dal romanzo con il libro-nel-libro si trasforma in una dicotomia diametralmente opposta: Dick propone una storia-inventata quasi in tutto (*The Man in the High Castle*) e una letteratura-quasi vera in tutto (*The Grasshopper Lies Heavy*). La convivenza simultanea di più dimensioni implica lo straniamento e il disincanto: per ciascuna tipologia di spettatore-lettore si confondono i contorni dell'immagine, apparentemente coerente, creata dai tre mondi (il mondo dickiano, il mondo abendseiano e il mondo reale). Il mondo ucronico congeniato da Dick viene messo in crisi dal libro-nel-libro, che a sua volta subisce lo stesso effetto dal mondo reale dei lettori contemporanei di Dick (e viceversa): l'autore pretende dal suo lettore una complicità profonda che gli permetta di comprendere il paradosso costruito dalle tre realtà che si specchiano una nell'altra e allo stesso tempo si sfuggono.

Dalla consapevolezza della possibilità dell'anamorfosi risulta spontaneo chiedersi se la realtà proposta nel libro-nel-libro sia una realtà rassicurante per i lettori e se le deviazioni storiche proposte possano essere considerate di carattere utopico. *The Man in the High Castle* è un libro che viene pubblicato nel 1962 e, come già accennato precedentemente, gli anni '60 sono tormentati dalla guerra fredda tra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica e scossi dalla grande paura della minaccia atomica. Data la situazione a lui contemporanea, e viste le discrepanze storiche proposte nel libro-nel-libro, non pare affatto che Dick, con il suo romanzo, voglia comporre un inno alle conseguenze positive dell'esito della Seconda Guerra mondiale, o che voglia lodare l'operato americano in netta contrapposizione con quanto il libro mostra a proposito del governo postbellico di tedeschi e giapponesi³⁴.

³⁴ Inoltre, l'assenza di intenti celebrativi può essere confermata anche dal sarcasmo riservato alle politiche razziste largamente praticate ancora durante gli anni '60, aspetto che diventa una vera e propria nuova chiave di lettura. Infatti, in un passo di *The Grasshopper Lies Heavy* Abendsen critica le discriminazioni razziali messe in atto sistematicamente dall'Impero Britannico, le quali però richiamano in primo piano la realtà americana contemporanea di Dick: «*Under British rule, the darker races were excluded from the country clubs, the hotels, the better restaurants; they found themselves, as in archaic times, confined to particular sections of the*

Pertanto, tenendo conto dell'assenza di un intento celebrativo all'interno del romanzo, e vista la presenza di un secondo libro che ci offre la possibilità di svelare nuove e diverse prospettive da cui guardare il testo, assume grande interesse la comprensione delle finalità insite nella presenza del libro-nel-libro. *The Grasshopper Lies Heavy* non sembra voler proporre una realtà utopica rispetto a quella storica e reale del mondo di Dick, dato che le falsificazioni storiche presenti, più che essere di natura utopica sembrano essere di natura omissiva. Per contrasto, nell'ultimo capitolo del romanzo, il suo autore ci svela che il libro vuole insegnare ai lettori protagonisti del romanzo la 'verità interiore':

Juliana said, «I wonder why the oracle would write a novel. Did you ever think of asking it that? And why one about the Germans and the Japanese losing the war? Why that particular story and no other one? What is there it can't tell us directly, like it always has before? This must be different, don't you think?» [...]

Juliana said, «Oracle, why did you write *The Grasshopper Lies Heavy*? What are we supposed to learn?» [...]

«It's Chung Fu» Juliana said. «Inner Truth. 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.»³⁵

Servendosi dell'espressione 'verità interiore', Dick vuole farci intendere che quel che dice il libro-nel-libro è la verità, e cioè che la Germania e il Giappone hanno perso la guerra: dunque il vincitore della guerra è in

train and bus and – perhaps worst of all – limited to their choice of residence within each city. These 'natives' discerned, and noted in their table conversations and newspapers, that in the U.S.A. the colour problem had by 1950 been solved. Whites and Negroes lived and worked and ate shoulder by shoulder, even in the Deep South; World War Two had ended discrimination...» (The Man in the High Castle: 156).

³⁵ *Ivi*: 245-247.

realtà il perdente. Vale a dire, il vincitore della guerra nel romanzo è l'Asse, mentre il vincitore della guerra nel libro-nel-libro sono gli Alleati; dunque se il libro-nel-libro rappresenta lo specchio che permette al lettore di compiere l'anamorfosi, quest'ultimo capirà che, come per Abendsen la Germania e il Giappone in realtà sono stati sconfitti, allo stesso modo per Dick l'America, e con lei gli Alleati, hanno perso la guerra: *The Man in the High Castle* sta alla realtà storica come *The Grasshopper Lies Heavy* sta alla realtà ucronica del romanzo. In che senso questo può accadere? La finalità di Dick, come già è stato detto, non è né celebrativa né, tanto meno, revisionista. Lo scrittore si chiede, dunque, sotto quali aspetti il nazismo abbia potuto trionfare, entro la finzione del romanzo, e, in modo complementare, in che senso gli Alleati non possano essere considerati i reali vincitori. La sua domanda non riguarda la superficialità dei fatti: Dick sembra volerci dire che il vincitore è un perdente, non tanto a livello di guerra guerreggiata, bensì a livello etico e morale. Sotto certi aspetti, la stessa condotta americana in guerra, ma soprattutto la costruzione di un mondo post-bellico sotto una nuova forma di perenne conflitto con l'Unione Sovietica costituiscono alla fine dei conti una sorta di sconfitta morale. Quindi, attraverso la creazione di un universo alternativo nel libro-nel-libro, specchio di un universo ucronico, l'autore vuole riflettere sulla realtà a lui contemporanea, domandandosi a che titolo la sua America, che in quel momento si trova in piena guerra fredda, possa essere la reale vincitrice della Seconda Guerra Mondiale e in che modo questa sua vittoria abbia determinato un futuro migliore per i popoli in generale e per gli americani in particolare³⁶. Solo i libri sembrano offrire la possibilità di guardare alla realtà con uno sguardo disincantato che è istigato dalla diversa prospettiva da loro stessi creata e che permetta di andare oltre ciò che passivamente viviamo, sia che si faccia riferimento ai lettori di *The Grasshopper Lies Heavy* sia che si considerino quelli di *The Man in the High Castle*. All'interno del romanzo, quindi, i libri incarnano lo strumento in grado di permettere all'uomo di interrogarsi sulla realtà; Dick crea un romanzo ucronico che a

³⁶ Si noti che tra tutti i lettori di *The Grasshopper Lies Heavy* solo Juliana riesce a capirne il significato più profondo; in questo modo lei fa da mediatrice tra il lettore del libro-nel-libro e l'universo del romanzo.

sua volta è un romanzo metaletterario sulle illimitate risorse della letteratura: la sala degli specchi si regge sul potere finzionale di una narrazione che seduce nella sua terribile coerenza.

In definitiva, l’opposizione tra la realtà e la finzione di *The Man in the High Castle* implica un primo livello di riflessione, che tuttavia si complica ulteriormente con l’‘intrusione’ del libro-nel-libro, – *The Grasshopper Lies Heavy* – il quale getta una nuova luce sulla dimensione del presente³⁷ fino a rimettere in discussione le verità storiche più consolidate e rassicuranti.

³⁷ Proprio come accade con il gioco di prospettive presente nel quadro di Hans Holbein, dove l’anamorfofi propone un paradosso «in cui affermazione e negazione convivono, senza conciliarsi mai» (Bolzoni 1998: XIX).

Bibliografia

- Argiolas 2013 = P. P. Argiolas, *Quale utopia? Italo Calvino e la mappatura del non luogo*, Aipsa edizioni, Cagliari 2013.
- Baczko 2001 = B. Baczko, *Finzioni storiche e congiunture utopiche*, in B. Bongiovanni, G. M. Bravo (a cura di), *Nell'anno 2000 dall'utopia all'ucronia. VII giornata Luigi Firpo. Atti del convegno internazionale 10 marzo 2000*, L. S. Olschki, Firenze 2001, pp. 9-21.
- Balestra 2013 = V. Balestra, *Origini dell'ucronia. La letteratura contro la storia*, Università di Bologna, Bologna 2013 (tesi di dottorato).
- Baltrušaitis 1969 = J. Baltrušaitis, *Anamorfoosi o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Adelphi, Milano 1969.
- Bolzoni 1998 = L. Bolzoni, *Giochi di prospettiva nei testi utopici*, in T. Campanella, *La città del sole. Civitas solis*, Silvio Berlusconi Editore, Milano 1998.
- Bongiovanni 2001 = B. Bongiovanni, *La duplice carriera di un concetto. Utopia-eutopia-distopia e ucronia-eucronia-discronia*, in B. Bongiovanni, G. M. Bravo (a cura di), *Nell'anno 2000 dall'utopia all'ucronia. VII giornata Luigi Firpo. Atti del convegno internazionale 10 marzo 2000*, L. S. Olschki, Firenze 2001.
- Bongiovanni, Bravo 2001 = B. Bongiovanni, G. M. Bravo (a cura di), *Nell'anno 2000 dall'utopia all'ucronia. VII giornata Luigi Firpo. Atti del convegno internazionale 10 marzo 2000*, L. S. Olschki, Firenze 2001.
- Bradbury 1978 = R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, Oscar Mondadori, Milano 1978 (1^a ed. 1953).
- Bradbury 2002 = R. Bradbury, *Rumore di tuono*, in R. Bradbury *Il grande mondo laggiù. 34 racconti*, Mondadori, Milano 2002 (1^a ed. 1952).
- Brizzi 2008 = E. Brizzi, *L'inattesa piega degli eventi*, Dalai Editore, Milano 2008.
- Burdekin 1985 = K. Burdekin, *Swastika Night*, Feminist Press, CUNY 1985 (1^a ed. 1937).
- Campanella 1998 = T. Campanella, *La città del sole. Civitas solis*, Silvio Berlusconi Editore, Milano 1998 (1^a ed. 1602).

- Carrère 1986 = E. Carrère, *Le détroit de Behring: Introduction à l'uchronie*, P.O.L., Paris 1986.
- Chamberlain 1986 = G. Chamberlain, *Afterword: Allohistory in Science Fiction* in C. Waugh, M. Greenberg (a cura di), *Alternative Histories: Eleven Stories of the World as It Might Have Been*, Garland, New York & Londra 1986.
- Colombo 1993 = A. Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, Edizioni Dedalo, Bari 1993.
- D'Israeli 1838 = I. D'Israeli, *Of a History of the Events Which Have Not Happened*, in *Curiosities of literature*, Edward Moxon, Londra 1838 (1^a ed. 1823).
- Dick 1962 = P. K. Dick, *The Man in the High Castle*, Putnam's, New York 1962.
- Eco 1985 = U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985.
- Erodoto 2011 = Erodoto, *Storie*, BUR, Milano 2011 (tr. A. Izzo D'Accinni).
- Harris 1992 = R. Harris, *Fatherland*, Hutchinson, Londra 1992.
- Hellekson 2001 = K. Hellekson, *The Alternate History: Refiguring Historical Time*, Kent State University, Kent 2001.
- Henriet 2004 = E. B. Henriët, *L'histoire revisitée: Panorama de l'Uchronie sous toutes ses formes*, Encrage, Parigi 2004.
- Huxley 1991 = A. Huxley, *Il mondo nuovo – Ritorno al mondo nuovo*, Mondadori, Milano 1991 (1^a ed. 1932).
- Liberati 1997 = L. B. Liberati, *Postfazione* in P. K. Dick, *La svastica sul sole*, Fanucci Editore, Roma 1997.
- Matteucci 1982 = N. Matteucci (a cura di), *L'utopia e le sue forme*, Il Mulino, Bologna 1982.
- Mercier 1771 = L. S. Mercier, *An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, E. Van Harrevelt, Amsterdam 1771.
- Minerva 1992 = N. Minerva (a cura di), *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto: atti del convegno internazionale di Bagni di Lucca, 12-14 settembre 1990*, Longo, Ravenna 1992.
- Monetti 1997 = M. Monetti, *Utopia*, La nuova Italia, Firenze 1997.
- More 2007 = T. More, *L'utopia: o La migliore forma di repubblica*, Laterza, Roma 2007 (1^a ed. 1516).
- Orwell 2011 = G. Orwell, *1984*, Oscar Mondadori, Milano 2011 (1^a ed. 1949).

- Pagetti 1997 = C. Pagetti, *La svastica americana*, P. K. Dick, *La svastica sul sole*, Fanucci Editore, Roma 1997.
- Renouvier 1901 = C. Renouvier, *Uchronie, l'utopie dans l'histoire*, Félix Alcan Éditeur, Paris 1901 (1^a ed. 1857).
- Roth 2004 = P. Roth, *The Plot Against America*, Cape, Londra 2004.
- Sarban 1952 = Sarban, *The Sound of his Horn*, Peter Devies Ltd, London 1952.
- Souvestre 1846 = É. Souvestre, *Le monde tel qu'il sera*, W. Coquebert, Paris 1846.
- Spinrad 1972 = N. Spinrad, *The Iron Dream*, Avon, New York 1972.
- Tanteri 2001 = D. Tanteri, *Costretti ad essere felici. Studi sulla letteratura utopica*, C.U.E.M.C., Catania 2001.
- Tito Livio 1994 = Tito Livio, *Ab urbe condita*, Mondadori, Milano 1994 (tr. Carlo Vitali).
- Trousseau 1992 = R. Trousseau, *Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utopico*, Longo, Ravenna 1992 (1^a ed. 1975).
- Trousseau 1993 = R. Trousseau, *La distopia e la sua storia*, in A. Colombo (a cura di), *Utopia e distopia*, Edizioni Dedalo, Bari 1993.
- Turtledove 1994-2005 = H. Turtledove, *Worldwar&Colonizaion*, Ballantine-Del Rey, New York 1994-2005.

Sitografia

Indice delle opere ucroniche curato da R. B. Schmunk, <http://uchronia.net/> (ultimo accesso 25/11/2017).

Filmografia

- Prelude to War*, Frank Capra, William Hornbeck, United States, 1942 (53 min).
- The Man in the High Castle*, Frank Spotnitz, Amazon Studios, United States, 2015 – in produzione (serie televisiva).

L'autrice

Alessandra Piras

Dopo la laurea triennale sull'esperienza antifascista di Emilio Lussu, ha trascorso un anno accademico all'Università di Saint-Étienne e conseguito la certificazione Ditals II. Ha proseguito il percorso magistrale dedicandosi allo studio della letteratura partigiana italiana, laureandosi con una tesi interdisciplinare – fra storia e letteratura – dal titolo *Partigiano in Aeternum: la lotta partigiana e la forma breve come costanti dell'opera di Beppe Fenoglio*. Ha insegnato lingua italiana a Roma e a Siviglia, ottenendo l'abilitazione per l'insegnamento delle Scienze Sociali, Storia e Geografia presso l'Università di Siviglia. Attualmente è docente di italiano, Storia e Geografia nella scuola secondaria.

Email: alessandra.piras.a@gmail.com

L'articolo

Data invio: 12/03/2018

Data accettazione: 22/04/2018

Data pubblicazione: 30/09/2018

Come citare questo articolo

Piras, Alessandra, *Ucronia e falsificazione della storia: il caso di The Man in the High Castle*, “Medea”, IV, 1, 2018, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3197>