



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in

Lettere

Tesi di Laurea

***Derive distopiche: la reinterpretazione del
flâneur e del non-
luogo nella narrativa di Philip K. Dick.***

(Dystopian Drift: The *flâneur* and the Non-Place in Philip K. Dick
's Narrative.)

Relatore
Prof.ssa Giada Peterle

Laureando
Lorenzo Pitetti

n° matricola 2053248/ LTLT

Anno Accademico 2025 / 2026

Indice

Indice	3
Introduzione	5
1. Genealogia del flâneur: nascita e trasformazioni nella modernità	8
1.1. flâneur: etimologia e prime tracce nella letteratura	8
1.2. Edgar Allan Poe e l'investigatore nella folla in <i>The man of the crowd</i>	9
1.3. Charles Baudelaire: la visione estetica del flâneur in <i>Il pittore della vita moderna</i> .	14
1.4 Benjamin: la fantasmagoria della merce	19
2. Philip K. Dick	25
2.1. Cenni biografici	25
2.2. <i>A scanner darkly</i> : la crisi della flanerie, il modello panottico e il corpo come non-luogo	32
2.3. <i>Ma gli androidi sognano pecore elettriche?</i> : la flânerie nella San Francisco	39
post-atomica di Dick	
Conclusioni	46
Bibliografia	48

Introduzione

Il presente lavoro di ricerca si propone di indagare le profonde trasformazioni, le risemantizzazioni e la definitiva crisi, in maniera sintetica, di una delle figure centrali e più affascinanti della modernità letteraria e sociologica, la figura del flâneur. Propenso al vagabondaggio urbano e all'osservazione distaccata della folla, storicamente incarna un metodo conoscitivo e una postura estetica per decifrare la complessità, la velocità e il caos della metropoli. Tuttavia, l'avanzare della civiltà industriale, il predominio dell'economia monetaria e la progressiva commercializzazione degli spazi pubblici hanno rotto ridefinito la natura originaria di questa figura, trasformandola e mutandola: la libera passeggiata diventa un itinerario predefinito e controllato. L'obiettivo centrale di questa tesi è definire in maniera sintetica un'evoluzione di questa figura e soprattutto analizzare la sua destrutturazione all'interno della narrativa di Philip K. Dick. Attraverso un approccio che unisce la critica geo-letteraria, qualche accenno di sociologia urbana e l'antropologia della modernità, si intende dimostrare come i movimenti dei personaggi dickiani non rappresentino più l'erranza e il vagabondaggio classico, ma di come si configurino come vere e proprie "derive distopiche": spostamenti paranoici, alienati all'interno di un paesaggio metropolitano desertificato, iper-controllato e ridotto ad un insieme di simulacri.

Per sviluppare un discorso attorno a questi temi, la tesi si articola in due macro sezioni, sviluppate in sottocapitoli.

La prima sezione è dedicata alla genealogia del flâneur e alla parte maggiormente teorica: ricostruire la nascita di questa figura, le sue trasformazioni e i primi segni di declino di questa figura nella modernità classica. Il percorso si apre con un'analisi etimologica e letteraria del termine per mettere in luce la sua "elasticità".

Successivamente l'indagine passa per il racconto di Edgar Allan Poe *The Man of the Crowd*, in cui l'osservazione urbana si manifesta già nei suoi albori come esercizio investigativo instabile, diviso tra desiderio di sapere del narratore-tassonomista e del febbrile rifugiarsi nella folla del vecchio inseguito. Il capitolo prosegue nell'analisi della stabilizzazione e della cristallizzazione estetica operata da Charles Baudelaire ne *Il pittore della vita moderna*, dove il flâneur si eleva ad artista capace di estrarre l'eterno dal transitorio e di riorganizzare il caos cittadino in "cosmos". Infine ci si soffermerà sulla comparazione di questi modelli con quello proposto da Benjamin e la sua critica alla società moderna, avvalendosi dei principi di Karl Marx di "feticismo della merce" e di "fantasmagoria". Benjamin analizza questi fenomeni all'interno dei "passages" parigini, corridoi architettonici in cui lo sguardo del passante viene rapito dalle merci esposte in vetrina. Nel secondo capitolo verrà analizzata la narrativa di P. K. Dick come uno spazio metropolitano futuristico, cyberpunk che si configura secondo il modello labirintico e claustrofobico, dominato dal sistema panottico di sorveglianza e dalla società del consumo all'interno della quale la naturalezza dei rapporti umani scompare del tutto. Questo scenario verrà osservato attraverso lo studio di due romanzi: *A Scanner Darkly* e *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*.

Nel primo, ci si approssima all'osservazione della flanerie analitica e investigativa tramite la vicenda paranoica dell'agente sotto copertura Bob Arctor/Fred, un agente sotto copertura della narcotici. Lo sguardo verso il fuori si trasforma in un'osservazione verso lo schermo olografico che permette al personaggio di monitorare il suo doppio, mentre l'utilizzo di una "scramble suit" lo rende un non-luogo fisico. Il girovagare meccanico dei personaggi tra non-luoghi viene interpretato tramite i concetti di Marc Augé e delle sue opere.

Nel paragrafo incentrato su *Ma gli androidi sognano pecore elettriche??*, l'indagine affronta una San Francisco post-atomica desertificata, invasa dalla proliferazione del "kipple". La riflessione si incentra sull'atrofizzazione emotiva dei personaggi e sulla figura degli androidi Nexus-6, teorizzati come perfetti abitanti della surmodernità, in cui la figura del flâneur si limita a subire la città e lo spazio, in maniera solitaria ed estranea. Si analizzeranno anche le teorie dell'atteggiamento "blasé" proposte da Georg Simmel all'interno di *Le metropoli e la vita dello spirito* applicate al contesto cittadino moderno post-atomico. L'elaborato si chiude infine con

una sezione di conclusioni, volta a ricapitolare e a tirare le fila delle intere argomentazioni.

1. Genealogia del flâneur: nascita e trasformazioni di un “tipo umano” e letterario nella modernità

1.1 flâneur: etimologia del termine e prime tracce nella letteratura

Secondo la codificazione teorica attuata da Walter Benjamin nei suoi *I Passages di Parigi*, il termine “flâneur” è utilizzato per designare poeti e intellettuali che, mentre camminavano, osservavano criticamente il comportamento degli individui nel contesto urbano. Questo termine presenta varie origini ed usi. Giampaolo Nuvolati ne *Lo sguardo del flâneur* sostiene che

La parola flâneur presenta varie origini ed usi. Alcuni la fanno derivare dall’antico scandinavo flana: correre vertiginosamente qua e là, altri da una parola irlandese che corrisponde al nostro libertino.¹

Nella Encyclopédie Larousse è riportata questa definizione: “Chi passeggia, ama passeggiare (Qui flâne, aime à flâner)”², con un accento sull’azione del camminare, non come un semplice spostamento da un punto all’altro, ma come un movimento naturale e non utile a qualcosa, ma fine a sé stesso. In questa sua prima accezione, il flâneur è assimilabile a un semplice vagabondo urbano, un individuo che occupa il proprio tempo in modo apparentemente improduttivo. Tuttavia, questa dimensione iniziale viene progressivamente rielaborata fino a trasformare il flâneur in una figura conoscitiva. Nonostante le divergenze etimologiche alla quale questo termine è soggetto, Baudelaire sarà colui il quale apporrà la definitiva stabilizzazione canonica della figura. La flânerie cessa di essere un semplice comportamento o

¹ Nuvolati. *Lo sguardo del flâneur*. pg. 46

² <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fl%C3%A2neur/34030#citation>

movimento urbano, elevandosi a metodo con il quale l'abitante della città moderna tenta di scoprire e decifrare la complessità del mondo.

Richard Wrigley invece, storico dell'arte e della cultura e professore presso l'università di Nottingham, sostiene che il termine *flâneur* non sia figlio delle vetrine ottocentesche di Walter Benjamin e Charles Baudelaire, ma coevo al clima rivoluzionario in risposta alle trasformazioni dello stato francese a partire dal 1789, dove in un periodo storico in cui la sorveglianza dilaga, il camminare senza scopo o senza meta è un atto di ribellione, una strategia per restare anonimi e osservare tutto ciò che accadeva restando nascosti, senza essere etichettati.³

Per parlare di *flânerie* è necessario tenere presente la complessità del termine che ha subito nel corso della storia numerosi cambiamenti nella sua interpretazione, passando dall'identificare un passante parigino, fino a racchiudere una macrocategoria filosofica universale. Questa sua elasticità lo ha reso duttile ed estremamente controverso. Sociologia urbana, filosofia, psicogeografia, studi di genere (osservazione della figura della *flâneuse*), sono alcune delle discipline nella quale è possibile trovare traccia oppure nella quale questo termine rappresenti il cardine centrale attorno a riflessioni. In questo lavoro però ci si andrà a concentrare soprattutto sulla natura letteraria e geoletteraria del termine, che aiuterà con il fornire una chiave di lettura utile ad inquadrare gli scenari e gli attori di alcuni dei romanzi del celebre scrittore Philip K. Dick.

1.2. Edgar Allan Poe e l'investigatore nella folla in *The man of the crowd*

Un contributo fondamentale alla genealogia del concetto è offerto da Edgar Allan Poe, in particolare nel racconto *L'uomo della folla* (1840). In questo testo, l'osservazione della città e il vagabondaggio non sono ancora interpretabili come gesto di protesta (Benjamin) o come una erranza estetica (Baudelaire), ma si configura come un esercizio investigativo e conoscitivo: la vicenda si articola attorno ad un uomo appena uscito da una convalescenza che osserva il fluire della folla urbana londinese

³ R. Wrigley. The *flâneur* in the French Revolution.

seduto dentro un caffè. Inizialmente si diletta in un'accurata analisi sociale e tassonomica che verrà interrotta solamente all'apparire di una misteriosa figura enigmatica, rompendo la stasi e introducendo un elemento di opacità che rende impossibile per il protagonista il suo esercizio di osservazione e la rispettiva capacità di comprensione totale della realtà intorno a lui. L'osservazione si trasforma così in inseguimento, e la flânerie in una pratica conoscitiva instabile, febbrile, sospesa tra controllo e smarrimento.

Mi occupai a esaminare la folla nel suo insieme; poi ben presto scesi ai particolari, e presi a osservare con un interesse minuzioso le innumerevoli varietà di figure, di abiti, di arie, di andature, di volti.⁴

Nella scena iniziale emerge l'atteggiamento "tassonomico" (colui che classifica le componenti in ordine di macrocategorie/gruppi sociali) del protagonista, in cui le classificazioni e le rappresentazioni delle varie classi sociali sono minuziosamente accurate, dando la possibilità al lettore di avere dinanzi un *identikit* preciso (quasi stereotipizzante) della realtà intorno a lui e degli attori della città che scorrono come una fiumana inarrestabile e variegata per la strada. L'osservatore, però, è posto dietro una vetrata che funge da muro, ma che permette uno sguardo nitido sull'esterno. È in un luogo privilegiato, al caldo, al riparo, come un antropologo impegnato in una osservazione da "veranda" e non in un'osservazione partecipante. Un vetro che permette l'osservazione ma allo stesso tempo tiene il protagonista nell'anonimato.

Gli strani effetti della luce obbligarono a esaminare più attentamente le figure degl'individui, e, quantunque la rapidità con cui questo mondo di luce fuggiva dinanzi la mia finestra mi vietasse di fissarle oltre il momento, mi pareva tuttavia che, in grazia della singolare mia attitudine morale, spesso potessi leggere in quel breve intervallo, per un'avidità intensa della pupilla, la storia terribile di lunghi e lunghi anni...[...]⁵

In questo passo si può vedere l'inizio della rottura del vetro metaforico. Lo sguardo smette di essere prettamente un esercizio ottico-investigativo ed inizia ad

⁴Poe, Edgar Allan. *Racconti dell'impossibile*. T. Schiavoni, G., 1994.

⁵ Poe, Edgar Allan. *Racconti dell'impossibile*. T. Schiavoni, G., 1994

acquisire un'attitudine più completa, più profonda, che ha voglia di entrare nei dettagli dei singoli sguardi anche se "in quel breve intervallo". L'osservazione è molto breve ma produce una conoscenza profonda, da cui nasce l'ossessione: se è possibile leggere in così poco tempo tante cose, bisogna continuare ad osservare.

Sempre la fronte appoggiata a ' cristalli, io me ne stava in tal modo a contemplare la folla, allorché tutt 'a un tratto ecco apparirmi la fisionomia d'un vecchio uomo da ' sessantacinque ai settant 'anni, — una fisionomia che issofatto scosse e fermò tutta la mia attenzione, in causa dell'assoluta singolarità della sua espressione. Sino a quel momento, lo confesso, di quanti n'aveva veduto, nessuno ci era stato che, pur di lontano, tenesse un cotal po ' di questa nuova apparizione.⁶

L'osservatore esce dalla sua "bolla" e la flânerie smette di essere un esercizio puramente intellettuale, agganciato da un'anomalia. Smette di vedere la folla come esperimento e si tuffa al suo interno. Il flâneur di Poe non passeggia ma insegue, pedina, mantiene sempre una netta distanza e il suo restare invisibile è dettato non dall'abilità di fondersi con il luogo e le persone, ma del sapersi nascondere ed occultare sé stesso agli sguardi. Lo sguardo è investigativo, il movimento è inseguimento, la folla è un mare che nasconde segreti. Le caratteristiche di questo tipo di flâneur vengono analizzate all'interno del testo di Giampaolo Nuvolati nella quale dimostra di come questa esperienza non può essere ridotta a un rigido campionario di pratiche, ma si caratterizza come esperienza legata all'improvvisazione, e al continuo attingere al proprio istinto, ridefinendo ad ogni passo i confini urbani sia in maniera materiale che in maniera simbolica⁷. Nell'esplorazione urbana nuvolati identifica tre modalità principali che possono intersecarsi creando un *continuum* in cui dove finisce una inizia un'altra: la camminata libera e itinerante, l'osservazione da postazione fissa e infine lo shadowing o inseguimento che può essere semplice o incrociato.⁸

Lo shadowing cioè il fare da ombra, il pedinare una persona prescelta lasciando che sia lei a guidarci nella città, rappresenta un modo specifico di perlustrare

⁶ Id

⁷ Nuvolati. Interpretazione dei luoghi. p 114

⁸ Id. p.116

l'urbano. Forse il meno appropriato per realizzare flânerie ma comunque meritevole di riflessione.⁹

Lo shadowing semplice, ha numerosi punti sfavorevoli come ad esempio la difficoltà di restare anonimi, la mancanza di soste prestabilite per annotare appunti, il completo affidamento al soggetto inseguito, riscontrando maggiore familiarità con la figura investigativa. La pratica alternativa proposta da Nuvolati è quella invece dello Shadowing incrociato:

[...] shadowing incrociato. esso consiste nel seguire una persona a caso fino in un luogo che ci sembra interessante dove sostare per qualche minuto con l'intento di descrivere il paesaggio urbano che si rivela ai nostri occhi; per poi riprendere il RealizzaRe la flâneRie 135 cammino alle spalle di un altro soggetto che incrociamo casualmente e che attira la nostra attenzione. Questo abbandono alla volontà altrui verrebbe dunque ad essere intramezzato da nostre decisioni, da tempi e orari che scegliamo in base alle nostre residue forze di movimento nella città, senza dunque vincolare troppo l'inseguitore a un unico inseguito, rompendo in tal guisa un possibile e malsano legame di dipendenza.¹⁰

Tornando alla riflessione sul testo di Poe, l'altra faccia della medaglia è l'inseguito, "il vecchio ", colui che non cammina per sé stesso ma per la folla. Il suo rapporto con la massa è viscerale, quasi inspiegabile agli occhi dell'inseguitore e allo sguardo dei lettori. Mentre gli altri passanti sono decifrabili e categorizzabili, lui non lo è. Questa sensazione, presentimento, che travolge l'investigatore, romperà la stasi e collegherà le tre parti di questo racconto: la folla, il vecchio e l'inseguitore.

Egli cercò di nuovo la parte più popolosa della città... mi stupì nel vederlo attraversare e riattraversare la strada... non faceva nulla, non guardava nulla, ma sembrava respirare solo dove l'aria era più densa di esseri umani.¹¹

⁹ Nuvolati. Interpretazione dei luoghi. p. 133

¹⁰ Nuvolati. Interpretazione dei luoghi. pp. 134-135

¹¹ Poe, Edgar Allan. *Racconti dell'impossibile*. T. Schiavoni, G., 1994.

L'analisi di questo racconto permette di evidenziare due diverse sfumature all'interno del concetto stesso e di due livelli consistenti di flânerie: una flânerie più analitica e investigativa, mentre un'altra più intrinseca e viscerale. Da un lato si può riscontrare l'Investigatore, il narratore-osservatore. Egli incarna la flânerie come "volontà di sapere": protetto dal vetro del caffè, egli opera una risemantizzazione della folla a sistema di comportamenti e ad una analisi scientifica. Il suo sguardo è tassonomico, volto a classificare l'indistinto in categorie sociali leggibili. Dall'altro lato emerge la figura dell'Inseguito, il vecchio che "non riesce a stare solo con sé stesso". In lui la flânerie si trasforma in una necessità biologica e compulsiva, priva di fini conoscitivi. Il vecchio non osserva, non interpreta ma abita la folla per mimetismo e dipendenza. La sua è una flânerie "disperata": egli cammina per non smettere di esistere, cercando nel "mare umano" una protezione contro l'orrore del vuoto, quasi alla ricerca di un significato. Se per l'investigatore la folla è un testo da leggere, per il vecchio essa è l'unico ambiente che ne garantisce la sopravvivenza psichica e identificativa. Questa doppia natura della flânerie, sospesa tra il desiderio di controllo dell'osservatore e l'angoscia della sparizione dell'uomo della folla, rappresenta il punto di rottura della modernità classica. Mentre l'investigatore di Poe crede ancora di poter "decifrare" l'altro, l'incontro finale con l'imprendibilità del vecchio segna il fallimento di questa pretesa.

Questo vecchio, "dissi infine a me stesso, "è il tipo e il genio del profondo delitto. Egli non può star solo con se stesso. È l'uomo della folla. Sarà inutile seguirlo oltre; poiché non potrò apprendere nulla di lui, né delle sue azioni""¹²

Il racconto si chiude con la resa del narratore che a seguito di 24 ore di estenuante pedinamento, resta inerme di fronte al vecchio senza essere minimamente notato. L'uomo dinanzi a sé non cela segreti analitici, ma è il contenitore di un vuoto condiviso; lui è uno tra i tanti che vanno a comporre la folla. Questo esercizio è una deriva in cui l'io si dissolve. Questo tratto fondatore del concetto di flânerie che qui muove i suoi primi passi, apre alla visione dei personaggi dickiani come personaggi

¹²Id.

che mettono da parte la propria essenza per inseguire un vuoto, per sentirsi parte di uno sciame.

1.3 Charles Baudelaire: la visione estetica del flâneur in *Il pittore della vita moderna*.

Questa tensione viene ulteriormente sviluppata da Charles Baudelaire, che nel saggio *Le peintre de la vie moderne* definisce il flâneur come artista della modernità. Egli non si limita a osservare la realtà urbana, ma la rielabora esteticamente, trasformandola in un'opera artistica; così il flâneur diventa una figura capace di cogliere l'effimero, il transitorio e il frammentario, fungendo da catalizzatore della realtà trasformandola e traducendola in una qualunque forma di linguaggio artistico. La passeggiata, l'osservazione e la fusione con le folle diventano atti preliminari nonché la prima fase di un lavoro di rielaborazione creativa atta a fissare un qualcosa di effimero cristallizzandolo (renderlo eterno); rende formale e fruibile il lavoro preliminare di vagabondaggio. Proprio questa modalità di approccio alla flânerie fa divergere la visione del flâneur di Baudelaire con quella di Poe: mentre all'interno del racconto di Poe si resta sospesi, tra un'investigazione non portata a compimento all'interno della quale l'osservazione è il fine ultimo, in Baudelaire assistiamo all'osservazione come un fenomeno dalla quale prenderanno vita degli elaborati artistici; un vero e proprio momento generativo. Se in Poe tutte le energie dell'investigatore vengono spese per pedinare, in Baudelaire l'artista è in grado, nonostante il sovraccarico dato dagli stimoli della città di sfruttare l'osservazione e creare una seconda fase: quella di restituzione di un'opera d'arte. Un po' come un pittore, trasformando i momenti effimeri catturati dai suoi occhi, cristallizzandoli, imprimendoli su tela. Un momento che diventa un per sempre.

Il passaggio da Poe a Baudelaire segna il definitivo superamento della barriera fisica e mentale tra l'osservatore e la strada, dove la flânerie non è più mero pedinamento analitico ma acquista dei connotati mistici e trascendentali.

l'investigatore di Poe teme l'opacità dell' "uomo della folla " perché illeggibile, Baudelaire celebra proprio quella imprevedibilità. Per il poeta, "l'ignoto non è un enigma da risolvere, ma un 'occasione di «orgia di vitalità»¹³. Egli sostiene che "il genio è colui al quale una fata ha instillato il gusto per «il travestimento e la maschera» "¹⁴, suggerendo che il vero flâneur non cerchi la verità oggettiva del passante, ma la pluralità dell'essere.

Il poeta gode di questo incomparabile privilegio: che può essere a suo piacere sé stesso e un altro. Come quelle anime erranti che cercano un corpo, egli sa entrare, quando vuole, in qualunque personaggio. Solo per lui tutto è vacante¹⁵

In questo passaggio è possibile rievocare la "doppia flânerie " riscontrata in Poe. Il flâneur baudelairiano le incarna entrambe. Egli possiede la capacità di mettersi nei panni di qualunque personaggio (l'investigatore) e, al tempo stesso, la necessità di non restare solo (il vecchio). Se l'osservatore di Poe falliva nel tentativo di leggere "la storia terribile " scritta sui volti, Baudelaire trasforma quel fallimento in un privilegio: la capacità di immedesimarsi nelle vite altrui, rendendo folla e singolo termini equivalenti e intercambiabili.

Per Baudelaire, il movimento diventa un qualcosa che nasce dal diletto, dalla volontà di vagare ed osservare; la folla è vista come una fonte di ispirazione e intesa come un corpo vivo dalla quale l'osservatore/ flâneur riesce a ricavare "l'eterno ", la cosa che più si avvicina al concetto di opera d 'arte, da un qualcosa di mutevole e transitorio. "Il denaro, che pure è ricusato come arricchimento e profitto, è reputato indispensabile quando procura lusso o permette al dandy il culto esclusivo di sé "¹⁶

Nel mondo moderno, costellato di contraddizioni ed elementi apparentemente distanti e divergenti tra loro, la figura del "dandy " teorizzata da Baudelaire, incarna e si nutre di queste incoerenze, concentrandole in una figura che le attraversa e le ingloba, producendo un personaggio proiettato in uno stato di perenne "ebbrezza"¹⁷, paragonabile a quella di un bambino nel vedere qualsiasi novità che lo circonda e con

¹³ Baudelaire. *Lo Spleen di Parigi* (1997). Torino, Einaudi

¹⁴ Baudelaire *Il pittore della vita moderna*. G. Violato. (1994)

¹⁵ Baudelaire. *Lo Spleen di Parigi* (1997). Torino, Einaudi

¹⁶ Id., p. 21

¹⁷ Baudelaire. *Il pittore della vita moderna*. Pag. 65 (1994)

la quale entra in contatto. Una perenne e costante curiosità che si traduce in “passione fatale, irresistibile!”¹⁸. Questo concetto viene proposto ed esplicitato da Nuvolati tramite una sorta di “suicidio a metà” quello che compie il flâneur, disposto a rischiare, rinunciando alle sicurezze borghesi, ed alzando il braccio per sferrare il colpo finale, per darsi metaforicamente la morte incontrando l’ignoto: raccapricciante o affascinante che sia.

[...] il dandy baudelairiano si caratterizza per il rifiuto di quei valori sui quali si è edificata la cosiddetta civiltà: l’utile, il denaro, il lavoro. «Ercole senza impiego», non ha altra occupazione se non coltivare la propria eleganza.¹⁹

E ancora:

[...]Dandy: “Mi piacerebbe chiamarlo un dandy, e ne avrei diverse buone ragioni, poiché questo termine implica una quintessenza di carattere e una sottile intelligenza di tutto il meccanismo morale del mondo [...]”²⁰

Questa “ebbrezza “ si può identificare nel concetto di “ispirazione “²¹, ovvero la “gioia con la quale egli assorbe la forma e il colore “²², la curiosità e la capacità di conservare lo “sguardo di un bambino “²³e come riesce a filtrare tutto attraverso questa lente. Come esplicitato all’interno de “Il pittore della vita moderna “, questa ispirazione ha uno stretto rapporto con il concetto di “congestione “²⁴. Per spiegare questo concetto e questa connessione, Baudelaire utilizza la metafora del “convalescente “²⁵; colui che dopo essere stato vicino alla morte torna alla vita e da lì in poi percepirà ogni stimolo e ogni sensazione con una intensità amplificata, esasperandole, riconducibile anche questo al concetto di suicidio a metà all’interno dell’opera di Giampaolo Nuvolati: “[...] lo sguardo del bambino che nella sua ingenuità cattura la realtà, la spoglia inconsapevolmente di un sovraccarico di significati e poi la

¹⁸ Id.

¹⁹ Id., pag.20

²⁰ Baudelaire. Il pittore della vita moderna (1994)

²¹ Id.

²² Id.

²³ Baudelaire. Il pittore della vita moderna. Pag. 65 (1994)

²⁴ Id.

²⁵ Id.

deforma ingigantendola [...]”²⁶. Un sovraccarico sensoriale dovuto anche dalla molteplicità di impulsi dati dalla città moderna. Oltre alla figura del bambino, Baudelaire fa riferimento al “genio “ come “infanzia ritrovata, a volontà di uno spirito analitico “²⁷; il genio come un bambino che possiede per sua volontà gli strumenti logici di un adulto.

Parigi che nei fiori del male era simile al caos, e si associava al fango, al nero, allo sporco, diventa cosmo nel terzo capitolo, e si inonda di sole e di luce.²⁸

Inoltre, la Parigi che ne *I fiori del male* (1857) viene relegata al concetto di “caos”, verrà poi successivamente riqualificata e accostata al concetto di “cosmos “²⁹. l’atto di scendere per strada e di camminare permette al flâneur di assimilare quel labirinto di caos in un sistema con propria autonomia e logica interna. Avviene una riorganizzazione ontologica dello spazio dove la folla da massa informe diventerà un sistema dotato di senso e ordinato secondo le proprie logiche interne. Ciò che prima era scarto o effimero, ora ha senso, ora è estetico

“C’è nel bello una componente eterna, assoluta, ma anche una transitoria, particolare, senza la quale non esistono che pure astrazioni “³⁰

Baudelaire paragona l’artista, colui che deve essere capace di cogliere sia il transitorio che l’assoluto, alla figura del flâneur. Prende come esempio vivente la figura di Constantin Guys, illustratore e acquerellista franco-olandese, come un esempio vivente di flâneur, colui che non cerca la semplice gloria e la fama, ma che vuole semplicemente avere un occhio su tutto, essere un archetipo e modello universale di flânerie, qualcuno che restituisce un’opera d’arte dopo l’osservazione

Questa figura, in sintesi, incarna l’ultimo baluardo capace di leggere ed estrapolare un qualcosa dal caos della città. Riesce a trasformare la congestione, il traffico, la molteplicità, il melting pot da minaccia a risorsa generativa, come uno

²⁶ Nuvolati. Interpretazione dei luoghi. p.39

²⁷ Id. Pag.65

²⁸ Id., pag. 11

²⁹ Id.

³⁰ Id., pag. 13

scultore che, dalla durezza di una roccia è capace di creare qualcosa di più morbido e organizzato, dotando questa roccia prima spigolosa e informe di eleganza, cristallizzandola. l'elemento di incoerenza è presente anche in questa visione data la condizione precaria nella quale la figura del dandy verte, seppure atto di resistenza contro una banalità sempre più lampante della civiltà industriale, avviene comunque all'ombra dei passages³¹ che fa da sfondo a tutte le operazioni che poi porteranno alla produzione dell'opera d'arte.

1.4 Benjamin: la fantasmagoria della merce

Le riflessioni di Walter Benjamin, il massimo pensatore e affinare del concetto di flânerie nel XX secolo all'interno della sua monumentale opera *Passagenwerk (I passaggi di Parigi)* iniziato nel 1827 e rimasto incompiuto. approfondiscono ulteriormente la figura del vagabondo della città, collocandola al centro delle dinamiche economiche e sociali della modernità. Il flâneur, pur aspirando a una posizione di distacco, è inevitabilmente coinvolto nei meccanismi della mercificazione e della spettacolarizzazione urbana.³²

Se quindi con Poe si assiste alla nascita del proto- flâneur come semplice figura attrice del racconto e con Baudelaire all'apogeo estatico del "vagabondo ", con Benjamin ci si approssima verso una visione di declino della città e dell'esperienza stessa di vagabondaggio che designa il flâneur come abitante centrale dei suoi testi e delle sue riflessioni critico-letterarie. Benjamin intuisce la direzione intrapresa dalla città; si va verso una maggiore commercializzazione e spettacolarizzazione che non sta solo mutando la parte fisica e strutturale della metropoli, ma cambia la percezione del soggetto che la abita e di conseguenza anche quella della folla.

Questa prospettiva è dettata da una simbiosi sempre maggiore tra città e folla man mano più familiari con il processo di mercificazione. La città non ha più i suoi

³¹ Concetto chiave sulla quale verterà il sottocapitolo seguente, mediato dalla visione di Walter Benjamin e della sua opera "*I Passages di Parigi* ", a cura di R. Tiedemann Einaudi, Torino 2000.

³² Come precedentemente visto anche in Baudelaire

spazi naturali grazie ai quali Baudelaire poteva perdersi per poi restituire un 'opera d'arte.

«Il *passage* è la casa per il *flâneur*, che tra le pareti dei palazzi si sente a suo agio come il borghese tra le sue quattro mura. Per lui le insegne smaltate e lucenti delle ditte sono un ornamento parietale almeno altrettanto buono, se non migliore, di quanto non sia un quadro a olio nel salotto di un borghese.»³³

Lo scenario in cui il *flâneur* di Benjamin muove i suoi passi è identificato da lui stesso nel “passage “. Questi luoghi sono definibili come dei corridoi con delle arterie, simili ad un cuore; il cuore pulsante della “città nella città “. Le gallerie vengono presentate come dei posti in cui la metropoli smette di essere tessuto sociale ed inizia ad essere un insieme di merci. Benjamin spiega la natura dei Passages nel saggio di apertura del 1935, intitolato “Parigi, la capitale del XIX secolo “, che apre la sua opera monumentale.

I *passages* sono il centro del commercio degli articoli di lusso. Nel loro arredamento l'arte entra al servizio del commercio. [...] In essi la merce viene esposta in modo che il suo valore d 'uso passi in secondo piano rispetto al suo valore di scambio; essa viene circondata da una parvenza di splendore che la rende un feticcio.³⁴

Benjamin vuole mettere in luce come queste gallerie e queste costruzioni architettoniche servano da pubblicità al prodotto posto in vetrina, andando ad alterare il suo reale valore e costruendo l'idea della “merce “, degradando l'arte ad un mero strumento di vendita. Qualunque prodotto esposto sotto le calde luci e le scintillanti vetrine acquista valore, diventando un “feticcio “, un oggetto di desiderio. Per spiegare al meglio la concezione di Benjamin di feticcio e feticismo è necessario fare un excursus del termine passando attraverso le definizioni di Karl Marx.

³³ Walter Benjamin. I “passages “ di Parigi. “Parigi la capitale del XIX secolo” . Torino, Einaudi. 1986

³⁴ Id.

Una merce pare a prima vista una cosa scontata triviale. La sua analisi ci ha mostrato che essa è una cosa ingarbugliatissima piena di sottigliezza metafisica e di ubbie teologiche. Nella misura in cui il *valore d'uso* non c'è niente di misterioso in essa, sia che la si consideri dal punto di vista secondo cui essa soddisfa bisogni umani attraverso le sue proprietà, sia che riceva queste proprietà solo come *prodotto* del lavoro umano. ³⁵

Marx parte da un'osservazione semplice e mette al centro di essa un tavolo di legno. Dichiarare che fin quando quell'oggetto svolge la funzione per la quale è stato ideato e realizzato dall'uomo, non c'è nulla di strano e misterioso in essa.

“Marx sostiene inoltre che il carattere mistico della merce non sorge dunque dal suo valore d'uso. Nemmeno sorge dal contenuto delle determinazioni di valore. In queste righe è spiegato di come per quanto possano essere diversi i lavori o le attività produttive esse sono le stesse funzioni dell'organismo umano che portano ad un dispendio di energie sia fisiche che mentali, quindi il carattere mistico e il valore mistico non sono attribuibili a questi fattori. ³⁶

Quando esso però entra nel mercato e diventa una merce, acquisendo il valore di scambio, qualcosa accade: l'oggetto si carica di significati che non appartengono più alla natura fisica e utilitaristica, ma assume tratti astratti, che creano un “ingarbugliatissimo” ³⁷ sistema ricco di fattori variabili sociali.

[...] Invece la forma di merce, e il rapporto di valore dei prodotti del lavoro in cui essa si espone, non ha assolutamente niente a che fare con la loro natura fisica e con le relazioni fra cose che ne sorgono. È il solo rapporto sociale determinato dagli uomini stessi che qui assume per loro la forma fantasmagorica di un rapporto di cose. ³⁸

Marx utilizza un'analogia tra metafisica e teologia: paragona la merce ad un feticcio religioso. Così da semplice merce l'oggetto subisce una evoluzione diventando feticcio e caricandosi di proprietà estranee ad esso. Questo sistema di proprietà è in

³⁵ K. Marx. *Il capitale* Traduzione Stefano Breda. Torino. Einaudi 2024. p. 75

³⁶ K.Marx. *Il capitale* Traduzione Stefano Breda. Torino. Einaudi 2024. p. 77

³⁷ id. p. 75

³⁸ Id.

realtà dato dal “rapporto sociale tra gli individui “³⁹. Quando due merci si scambiano tra loro non sono neutre: sono cariche di significati che gli umani gli attribuiscono a partire dal tempo impiegato per la realizzazione.

Il carattere assolutamente arcano della forma di merce consiste dunque semplicemente in ciò: essa riflette agli uomini, [...], i caratteri sociali del lavoro come caratteri oggettuali dei prodotti stessi del lavoro, come proprietà sociali di natura di queste cose. [...] ⁴⁰

Questo rapporto tra merci però viene nascosto dalla “forma merce “, dove gli uomini non vedono più se stessi e i sistemi da loro attribuiti agli oggetti, ma vedono solamente feticci aventi vita propria che si relazionano tra loro sul mercato.

Walter Benjamin nei suoi *Passages* riprende il concetto marxiano del feticismo adattandolo piano urbano all'interno dei “passages parigini “. La merce in questo contesto non si limita ad essere oggetto in vendita, ma diventa uno spettacolo per i passanti che fruiscono visivamente questi “feticci “. I feticci vengono esposti in modo da nascondere il loro valore d 'uso reale e amplificare il loro valore simbolico. Benjamin chiama questo processo “fantasmagoria “. La fantasmagoria risale a spettacoli magici ed illusori messi in scena già a partire dal Seicento in Europa con l'utilizzo di una lanterna che proiettava tramite una luce al suo interno delle figure sul muro.

il principio del suo funzionamento è rimasto praticamente invariato dal Seicento fino all'inizio del 900. Si tratta di una scatola di legno, cuoio o cartone, di forma cubica, rotonda o cilindrica, sormontata da un camino, è dotata di un gioco di lenti e di una lampada a petrolio o a olio. Serve a proiettare su uno schermo bianco (tela, muro imbiancato a calce), in una sala oscurata, immagini dipinte su una lastra di vetro, spesso di forma rettangolare. [...]Ogni tipo di argomento è stato trattato dalla lanterna magica. [...] la lanterna magica [...] espelle sullo schermo tutto quello che le viene introdotto nel ventre, cioè rappresentazioni nate dalla pura immaginazione dell'uomo, aprendo la strada a

³⁹ Id. p. 77

⁴⁰ K.Marx. *Il capitale* Traduzione Stefano Breda. Torino. Einaudi 2024. p. 77

tutti i fantasmi, gli artifici, le atmosfere fiabesche, le aberrazioni e depravazioni [...].⁴¹

Benjamin, come per il termine feticcio, riprende questo concetto, a sua volta adattandolo al piano percettivo e urbano. Così la fantasmagoria non è più solamente proiezione di immagini su delle superfici, ma in questo contesto allude alla merce stessa che, nell'atmosfera parigina, si tramuta in illusione magica celando il suo reale valore. La fantasmagoria agisce come una scenografia che avvolge la metropoli: proietta sulla realtà un'immagine irreale e miticizzata del capitale, camuffando la merce in opera d'arte. Benjamin osserva a tal proposito come durante le esposizioni universali, la classe operaia figura come cliente e come proprio in questi "templi del consumo" la fantasmagoria della cultura capitalistica raggiunga la sua espressione più fulgida. In questo clima le grandi costruzioni architettoniche vengono spese per tessere una trama accattivante attorno all'oggetto del desiderio. Lo stesso Benjamin ne *l'opera d'arte nell'epoca della sua riproduzione tecnica*⁴² spiega che l'oggetto perde la sua vera aura, nonché la sua unicità, per poi tramite il feticismo cercare di restituirne una diversa attraverso un meccanismo artificiale. Un feticcio che promette unicità trasformando qualsiasi prodotto in oggetto del desiderio.

In questo scenario in cui la merce seduce la folla, la parabola del flâneur fin qui costruita giunge al punto di svolta. Colui che era nato come un investigatore e tassonomista della folla, per poi raffinarsi nell'artista cristallizzatore che riesce ad imprimere un momento per sempre, scopre anche in Benjamin la sua intrinseca fragilità. Crede di muoversi liberamente nella città, nel labirinto urbano ma i passaggi canalizzano lo sguardo sia della folla che del flâneur, ormai attratti e traviati dai sistemi di feticismo e fantasmagoria. Il flâneur crede di poter ancora fruire la città nella sua forma libera, ma il suo sguardo è ormai guidato e indirizzato da altri; il vagabondare assume i tratti di un itinerario.

⁴¹ Mannoni, Campagnoni *Lanterna magica e film dipinto: 400 anni di cinema*. . Milano. Il castoro 2009. p. 20

⁴² W. Benjamin. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. F. Valagussa, Einaudi, Torino 2011

La fantasmagoria, dunque, svela il destino tragico dello sguardo vagabondo, un atto di “ribellione “ nato già compromesso poiché il luogo osservato è già corrotto dalla merce e dai molteplici generatori di feticci. Questa limitazione dello sguardo percettivo e naturale andrà a sfociare sempre di più in una crisi della città moderna nella quale Philip Dick attraverso la sua narrativa metterà in scena le sue “derive distopiche “. Nei suoi romanzi che verranno analizzati si può notare come questi “passages” si amplificano e proliferano come un virus, fino ad arrivare ad infettare tutto il perimetro della città, trasformata ormai dal consumo e dalla mancanza di interazioni umane. l’uomo viene confinato nel simulacro.

2 Philip K. Dick

2.1 Cenni biografici

Per la parte biografica riguardante le informazioni sulla vita e sulle opere di Dick, verrà utilizzato il testo di Lawrence Sutin che si intitola: *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick*, definito da Carlo Pagetti⁴³ “la più completa e documentata”⁴⁴. Altri contributi sono forniti dalla terza moglie di Dick, Anne Williams Rubenstein in *The Search Of Philip K. Dick*.⁴⁵ Per Carlo. Pagetti, Anne è “una figura di straordinario rilievo, una testimone cruciale, un personaggio spesso evocato, direttamente o indirettamente, dallo scrittore nei suoi romanzi maggiori”⁴⁶.

Philip Kindred Dick nasce il 16 dicembre 1928 insieme alla sorella gemella Jane che però muore qualche settimana dopo il parto. Questa precoce scomparsa, la perdita della metà speculare di sé lo segnerà in modo indelebile, andando anche a ripercuotersi nei suoi scritti: il tema del doppio, il simulacro, l'identità frammentata percorre tutti i testi come se fossero legati gli uni tra gli altri. L'autore nasce in

⁴³ C. Pagetti *Il mondo secondo Philip Dick*. Cap. 1

⁴⁴ C. Pagetti *Il mondo secondo Philip Dick*. Cap. 1

⁴⁵ Dick, Anne R. *In Search of Philip K. Dick*. Tachyon Publications, 2010.

⁴⁶ Id.

California dove “ha un ’infanzia infelice, passata accanto alla madre Dorothy, divorziata, che egli segue da piccolo nei suoi spostamenti negli Stati Uniti “⁴⁷. Intraprende il percorso di studi filosofici senza però mai terminarlo. Durante la sua vita non riesce mai a sfondare economicamente e viene descritto come “amante dei gatti, appiccicato alla sua macchina da scrivere, dotato di una cultura onnivora, che si nutre della consultazione dell’Enciclopedia Britannica, forse la sua proprietà più preziosa, tanto da portare con sé i suoi volumi ogni volta che cambia moglie o luogo di residenza “⁴⁸. O ancora:

ragazzo solitario, precoce ma dall’esistenza disordinata, come è quella di molti suoi personaggi, Dick trova nell’area di San Francisco l’habitat più adatto [...] dando loro sostanza immaginativa, muovendosi all’inizio tra i vari generi narrativi, [...] per convincersi (o rassegnarsi) che solo la fantascienza può dargli un minimo di visibilità letteraria e di riscontro economico. È la fantascienza che gli permette di raggiungere un distacco salutare dalle proprie vicende personali [...] che lo pone nella condizione di recuperare la sua biografia in una dimensione fantastica e straniante, in cui la cultura popolare dell’epoca [...] gioca un ruolo determinante⁴⁹.

La sua esperienza di scrittore si colloca negli anni Sessanta, periodo di incubazione del postmoderno e della *pop culture* in cui la discrepanza tra aristocrazia e le forme invece più popolari della letteratura viene meno, lasciando più spazio alle seconde. Fredric Jameson, il principale teorizzatore del postmoderno negli Stati Uniti, nel 1984 pubblica *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* nella quale affronta la questione attorno a questo termine in maniera sia teorica che politica. Per una migliore spiegazione e fruizione di questo argomento – che in questa tesi verrà trattato solamente liminalmente per permettere di collocare i romanzi di Dick e spiegarne alcuni meccanismi ricorrenti quali la paranoia e la frammentazione dei personaggi – verrà citato un passo della tesi di Paolo Simonetti⁵⁰:

⁴⁷ Id. Cap. 1

⁴⁸ Id. Cap 1

⁴⁹ C. Pagetti *Il mondo secondo Philip Dick*. Cap. 1

⁵⁰ P. Simonetti. *Postmoderno / Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*.

È interessante notare quanto i termini usati da Jameson (così come quelli di Baudrillard) ricordino il linguaggio cospiratorio e paranoico di molti romanzi postmodernisti, con la menzione di un «sistema chiuso» come una «macchina terrificante» e il senso di «paralisi» che nega ogni «impulso di rivolta» permettendo al teorico una «vittoria» che rappresenta in realtà una «sconfitta». ⁵¹

Simonetti, analizzando Baudrillard e Jameson, evince che il linguaggio utilizzato da due dei più grandi teorici del Postmoderno si ricollegli alle modalità di linguaggio tipiche dei romanzi postmodernisti, in cui ritroviamo anche Dick. Egli, quindi, individua uno stretto collegamento tra il genere fantascientifico e la realtà della città postmoderna: secondo il critico, lo sfondo urbano influenza attivamente la concezione spazio-temporale dei mondi rappresentati nei romanzi fantascientifici. Continua infatti, nella sua analisi sostenendo che:

“La struttura stessa di molte opere postmoderniste è configurata in maniera tale da mimare stati paranoici, il cui plot appare sempre più cospiratorio e repressivo, un sistema chiuso da cui è impossibile uscire; anche nel linguaggio si accumulano ripetizioni e reiterazioni quasi psicotiche. La narrazione lega esplicitamente la scrittura, e soprattutto la lettura, a processi maniacali, incoraggiando una modalità di pensiero schizofrenica [...]. Il testo fornisce più domande che risposte, la trama si apre in direzioni sempre nuove e sconosciute, si ramifica e germoglia in digressioni, sottotrame e spin-off, senza alcuna possibilità di scioglimento alla fine della lettura. [...] Il lettore finisce per diventare un osservatore esterno alle spalle dell'autore; si fa detective ma resta sempre un passo indietro, in balia della trama ordita dallo scrittore che lo anticipa ed elude di continuo. “⁵²

Molte, se non tutte queste caratteristiche, tra le quali: la riproposizione degli stati paranoici, il plot cospiratorio, processi maniacali narratologici, trame che forniscono più domande che risposte al lettore, numerosi intrecci secondari messi in risalto, sono rintracciabili nella scrittura di Dick e all'interno dei suoi romanzi. Anche

⁵¹ Id. p. 149

⁵² P. Simonetti. *Postmoderno / Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*. p. 154

Anthony Enns, critico letterario dei romanzi dickiani, nel suo saggio *Media, Drugs, and Schizophrenia in the Works of Philip K. Dick* individua dei collegamenti tra la tecnocultura postmodernista e i romanzi di Dick:

“Philip K. Dick ’s novels and short stories seem ideally suited to postmodern technoculture theories. Following Fredric Jameson ’s famous argument that postmodernism represents the cultural logic of late capitalism [...], that the prevalence of paranoia and schizophrenia in Dick ’s works illustrates the impact of capitalism on the human subject “⁵³.

Come però osservato da Pagetti⁵⁴, Dick aderisce solo in maniera parziale al postmodernismo, data la carenza della componente ludica e parodica nei suoi scritti; viene invece definito come “veteromodernista” sui generis dell’ultima generazione, che conserva la sua fiducia nei valori etici di un ’arte che guarda, sia pure con pessimismo, al palcoscenico devastato del mondo postatomico “⁵⁵. In questi mondi post apocalittici e degradati, la fantascienza si appresta all’ibridazione di più generi e nel caso di Dick (non solamente) a portare in scena i propri fatti biografici e personali.

Uno dei momenti più significativi e controversi della vita di Dick avviene il 2 marzo 1974, quando egli stesso afferma di aver ricevuto una rivelazione mistica sotto forma di luce rosa (*pink beam*), che a sua detta gli avrebbe trasmesso informazioni di carattere teologico e ontologico. Fatto sta che a partire da quel momento, l’autore dedica gli ultimi anni della sua vita alla stesura dell’*Exegesis* (1974-1972), un diario filosofico-teologico di oltre 8000 pagine autografe e definito da Pagetti “zibaldone “⁵⁶, rimaste sconosciute fino all’edizione del 2011 pubblicata negli USA a cura di P. Jackson e Jonathan Lethem per la Houghton Mifflin Harcourt di Boston, in cui Dick stesso tenta di elaborare il senso di quell’esperienza. Come osservato da Greg Rickman nel suo commento critico, avvalendosi dell’analisi del professor Philmus nonché psichiatra (in precedenza Philmus aveva analizzato la vita privata, la vita da scrittore

⁵³ Enns, A., “Media, Drugs, and Schizophrenia in the Works of Philip K. Dick “, in *Science Fiction Studies*, 33, n. 1, 2006, pp. 68–88.

⁵⁴ C. Pagetti *Il mondo secondo Philip Dick*. Cap. 1

⁵⁵ Id.

⁵⁶ C. Pagetti *Il mondo secondo Philip Dick*. Cap. 1

e il rapporto che questo aveva con le autorità, criticando Dick di aver denunciato numerosi suoi colleghi e terminando la sua analisi diagnosticando un disturbo di personalità multiplo)⁵⁷, l'evento del 1974 può essere interpretato attraverso la categoria della dissociazione psicologica, che trova le sue cause nei traumi infantili e materni mai elaborati: "The essential point is that Dick was dissociated when he was writing to the FBI-that is to say, not in full conscious control of his actions. Rather, he watched them like a bystander "⁵⁸

Questa visione che fornisce Rickman permette di comprendere al meglio e di aggiungere un tassello al mosaico del metodo narrativo e di costruzione della trama e nei romanzi di Dick⁵⁹. Nel 1974, egli scrisse all'FBI sostenendo che Stanislaw Lem, scrittore e traduttore polacco di alcuni suoi romanzi, non esistesse ma che fosse un comitato di propaganda comunista (L.E.M.) che operando da Cracovia si adoperava per fare il lavaggio del cervello all'occidente⁶⁰. Questa paranoia nacque sia dalla crisi psicologica dell'evento del 2 marzo del'74 sia da alcuni attriti sui diritti d'autore non pagati per la traduzione di Lem di alcuni romanzi suoi in Polonia.

"[...] Dick was a victim of Multiple Personality Disorder (MPD), brought on by traumatic childhood experiences (involving abuse which was physical, emotional, and almost certainly sexual) "⁶¹

Dopo le visioni mistiche si convinse anche che una mente superiore avesse preso il controllo del suo cervello e che questa entità fosse uno spirito di nome "Thomas the ancient Roman "⁶², la quale stabilitasi dentro di lui, lo controllava per spiare i suoi pensieri. Con "Thomas " instaura una *co-consciousness*, ovvero uno stato di co-coscienza in cui in una stessa persona sono attive due entità

⁵⁷ G. Rickman. "Dick, Deception, and Dissociation: A Comment on 'The Two Faces of Philip K. Dick', in *Science Fiction Studies*, Vol. 18, No. 2, Luglio 1991, pp. 290-293

⁵⁸ Id.

⁵⁹ Philip K. Dick

⁶⁰ Rickman Gregg. "Dick, Deception, and Dissociation: A Comment on 'The Two Faces of Philip K. Dick ", in *Science Fiction Studies*, Vol. 18, No. 2, Luglio 1991, p. 292

⁶¹ Id. p. 291

⁶² Rickman Gregg. "Dick, Deception, and Dissociation: A Comment on "The Two Faces of Philip K. Dick", in *Science Fiction Studies*, Vol. 18, No. 2, Luglio 1991. p.291

contemporaneamente, condividendo lo stesso flusso di pensieri. Questi fatti mettono in luce i suoi disturbi di personalità multipla che poi, come anticipato, verranno assimilati e riproposti all'interno dei suoi romanzi. Lo stesso Stanisław Lem classifica nel suo saggio critico⁶³ Dick come uno scrittore che abita il limbo tra la visione e la perdita, tra lucidità e caos:

“Dick’s province is thus a “world of pre established disharmony, which is hidden at first and does not manifest itself in the opening scenes of the novel;[...]”⁶⁴

Per Lawrence Sutin, invece Dick resterà sempre un “Hidden treasure of American Literature”⁶⁵ a causa della classificazione dei suoi scritti all'interno della categoria del romanzo fantascientifico, che terrà alla larga, almeno durante la sua vita, la fama e i riconoscimenti internazionali che successivamente gli saranno riconosciuti, soprattutto in Europa e Giappone.

“Dick utilizzava le cianfrusaglie del genere fantascientifico: tentacoli alieni, mondi alternativi ed espedienti all'avanguardia sorprendenti per ispirare le più visionarie fiction americane di questo secolo”⁶⁶. Questo lo porterà successivamente ad essere considerato in Europa ed in Asia, come il più grande novellista, contro le etichette mainstream; nel frattempo però in USA continuò ad essere lasciato nel “warehouse”⁶⁷, se non per la nicchia degli appassionati del genere.

Questa premessa, e questa breve discussione di alcuni dei saggi accademici più rilevanti nello studio della biografia e della poetica di Dick, serviranno per inquadrare le trame e le connessioni che ci sono tra fatti autobiografici e avvenimenti, personaggi, meccanismi del racconto all'interno delle opere dell'autore. Le due opere attorno alla quale questo discorso prenderà forma sono due: *A scanner darkly* e *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*.

⁶³ Stanisław Lem, “Philip K. Dick: A Visionary Among the Charlatans”, R. Abernathy. p. 59

⁶⁴ Lawrence Sutin. Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick. 2005 p. 12

⁶⁵ Id.

⁶⁶ Id.

⁶⁷ Lawrence Sutin. Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick. 2005 p. 12

La scelta di utilizzare questi romanzi è motivata dai numerosi spunti di analisi che offrono. Oltre allo spazio urbano di una città Cyberpunk, in cui si intende una megalopoli distopica e profondamente degradata, dove il sovraffollamento e la criminalità dilagano, con un declino dei rapporti sociali canonici. Attraverso il saggio di Stefan L. Brandt⁶⁸ è possibile delineare una definizione teorica di città futuristica e Cyberpunk intesa come spazio postmoderno, scenari in cui i protagonisti dei due romanzi precedentemente citati prendono vita. Nel saggio, Brandt, si serve dell'analisi di opere cardine come *Blade Runner*, film uscito nel 1982, diretto da Ridley Scott e che ha come protagonista Harrison Ford. Questo film, come testimoniato da Anne Dick⁶⁹, prende spunto proprio dal romanzo dickiano *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, che però Dick stesso non vedrà mai completo a causa della sua morte avvenuta in quell'anno (Marzo 1982) a pochi mesi dal completamento del film, uscito successivamente a Giugno. Tornando all'analisi, la città cyberpunk nasce dalla fantascienza distopica che porta in scena degli innesti tecnologici notevoli, andando a creare spazi iper controllati e all'interno dei quali il confine tra l'uomo e la macchina si fa sempre più sottile.

At first glance, the postmodern city seems to figure as a closed space, a labyrinth that leaves protagonists and readers in a state of disorientation, fragmentation, and constant decentering.⁷⁰

Nella narrazione di Baudelaire e di Poe ad esempio, la città è un luogo da infinite risorse e possibilità. In questo sfondo invece la possibilità viene meno: la claustrofobia della metropoli inghiotte tutto e nonostante una dimensione spaziale molto ampia, il controllo e la sorveglianza non lasciano alcuna libertà. La natura e la naturalezza dei rapporti umani scompaiono, facendo posto a “palazzoni artificiali” che imprigionano le persone come fossero in cattività. Il “labirinto” è la rappresentazione architettonica e metaforica più idonea a descrivere e rappresentare quello che prima era uno sfondo, e ora diventa caratteristica peculiare che

⁶⁸ Brandt, S. L., “The City as Liminal Space: Urban Visuality and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema”, pp. 553–581.

⁶⁹ Dick, Anne R. *In Search of Philip K. Dick*. Tachyon Publications, 2010.

⁷⁰ Brandt, S. L., “The City as Liminal Space: Urban Visuality and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema”, p. 553

contraddistingue il genere, come fosse indirettamente uno dei protagonisti della narrazione.

The urban space in postmodern films is constructed as a hybridized field. Blade Runner 's Los Angeles in the year 2019 could also be New York, Hong Kong, Tokyo, or any other metropolitan area in the near future. Divided into several spheres of inhabitation, this mega city offers a spatial mythology literally constructed out of "layers of texture".⁷¹

Un 'ulteriore novità riguarda la perdita di quei dettagli unici che contraddistinguono le diverse metropoli, rendendole quasi interscambiabili tra di loro. In questo modo gli scenari diventano puzzle composti da elementi strappati ai contesti originari e riassemblati insieme.

2.2 *A scanner darkly*: la crisi della flanerie, il modello panottico e il corpo come non-luogo

Nel romanzo *A scanner darkly* (in italiano tradotto con *Un oscuro scrutare* da Curtoni nella prima ed. italiana)⁷², troviamo come protagonista Bob Arctor, un consumatore di sostanza D (death, tradotta in italiano con "sostanza M " che sta per morte), una droga introdotta in tutto il mondo e della quale si sa ben poco. Essa viene anche utilizzata come sostanza per tagliare (allungare) altre sostanze come MDMA, eroina e metanfetamine. I suoi effetti sono terrificanti: colpisce il sistema nervoso e "attecchisce nel sistema percettivo, determinando in quest 'ultimo una scissione "⁷³ Bob Arctor, all'insaputa dei suoi due coinquilini Barrys e Luckman, anche loro dipendenti dalla sostanza D, è un agente della narcotici in incognito di nome Fred: ha una doppia personalità e doppia vita distinte l'una dall'altra ma collegate a doppio filo, a causa del suo lavoro (emblematico il richiamo al termine Arctor/Attor, quasi come

⁷¹ Brandt, S. L., "The City as Liminal Space: Urban Visuality and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema ". p 574

⁷² Antonio Caronia, Domenico Gallo enciclopedia dickiana <https://www.agenziatx.it/sites/default/files/free-download/philip-k-dick.pdf>. p. 303

⁷³ Dick, P. K., *Un oscuro scrutare*, trad. di G. Frasca, TIF Extra, Roma 2009 p. 139

un attore che ha dimenticato di star recitando, che vaga e che mette in scena una vita che non appartiene). Gli agenti in incognito sono costretti ad utilizzare tra di loro, per non compromettere la copertura, una *scramble suit*, riportata in lingua italiana come “tuta disindividuante “ (nella prima edizione italiana del 1979 appare come “alter-abito “)⁷⁴ che permette di mimetizzarsi mediante la proiezione di milioni di frammenti delle diverse parti del corpo le quali, mescolandosi tra loro, rendono chi la indossa solamente un insieme di tratti, una sfocatura irriconoscibile agli occhi dei colleghi e delle persone che hanno davanti.

[...] una volta indossata la sua tuta disindividuante non può essere più identificato, né dalla voce, nemmeno attraverso le impronte sonore, né dall’aspetto. Appare, non è così? soltanto come una vaga macchina confusa e niente più. Non vi pare? [...]. La tuta disindividuante era un’invenzione dei laboratori Bell, la creazione geniale quanto accidentale di un dipendente di nome S. A. Powers.⁷⁵

Questo è un estratto del romanzo in cui Fred viene introdotto ad una conferenza del Lions club di Anaheim da un suo superiore, raccontando alcune vicende lavorative e dando una dimostrazione sul funzionamento della *scramble suit*. La narrazione segue la duplice “coesistenza “ di Bob Arctor e Fred: da un lato è un “doper “, consumatore di sostanza D, mentre dall’altro è un agente in incognito che ha il compito di individuare la fonte di produzione di questa sostanza dalla quale il suo alter ego è dipendente.

In molti di quelli che fanno uso di sostanza M si riscontra una separazione fra l’emisfero destro e quello sinistro del cervello. è come se si verificasse una perdita della *Gestalt* appropriata, che è in realtà un cattivo funzionamento del sistema percettivo sia di quello cognitivo, sebbene quest’ultimo continui apparentemente a funzionare in modo normale.⁷⁶

Il protagonista, costretto a vivere in incognito tra i consumatori, inizia anche lui ad assumere sostanza D. Questa sostanza lo porterà a dissociarsi completamente e

⁷⁴ Id.

⁷⁵ Dick, P. K., *Un oscuro scrutare*, trad. di G. Frasca, TIF Extra, Roma 2009 p. 40

⁷⁶ Id. p. 140

ad essere accompagnato dentro uno dei centri di recupero *Nuovo sentiero* (tradotto con *New path*). l'elemento duale è messo perennemente in primo piano e rimarcato nel romanzo come ad esempio nell'episodio in cui due psicologi sono incaricati di somministrare un test periodico utile a monitorare lo stato delle connessioni cerebrali di Fred. Questa scena è anticipata dalla narrazione e descrizione del saggio del neurofisiologo Joseph Bogen intitolato *L'altro lato del cervello*. Alla fine del saggio, Bogen conclude con:

Credo che ciascuno di noi abbia due menti in una persona sola. Se ciò risultasse vero, vi sarebbe un gran numero di dettagli da riordinare. Ma in tal caso dovremmo comunque confrontarci direttamente con la principale resistenza che si può nutrire nei confronti del punto di vista esposto da Wigan: vale a dire, il sentimento soggettivo che ciascuno di noi possiede di essere un'unità. Questa convinzione interiore di essere uno è l'opinione che l'uomo occidentale ha maggiormente cara...⁷⁷

Il paradosso identitario si scatena a seguito della richiesta di Hank, capo di Fred, di procurare informazioni e seguire più accuratamente il caso di Bob Arctor (egli stesso). In casa vengono posizionate segretamente numerose telecamere olografiche che riprendono costantemente gli avvenimenti e la quotidianità dei suoi inquilini. In questo modo emerge una prima riflessione riconducibile all'essenza "originaria" della flânerie: il modello di investigatore e tassonomo attuato dal personaggio di Poe in *The man of the crowd*, flâneur-investigatore, viene esercitato tramite schermo, ma non monitorando più la folla, bensì monitorando se stesso. Lo sguardo è dirottato verso il proprio alter ego (su Bob), mediante una rete di immagini olografiche che configurano lo spazio casalingo secondo il sistema di sorveglianza *panottico*. Questo sistema teorizzato dal giurista Bentham nella sua opera *The Panopticon Writings*⁷⁸ scritta verso fine XVIII secolo, è un modello architettonico carcerario innovativo con alla base l'idea del controllo e della monitorizzazione unilaterale costante: una struttura circolare formata da torre centrale e delle celle perimetrali. Queste celle hanno due finestre che affacciano sulla torre posta al mezzo permettendo il controllo totale e una

⁷⁷ Dick, P. K., *Un oscuro scrutare*, trad. di G. Frasca F E ra, Roma 200 p 40

⁷⁸ J. Bentham. *The Panopticon Writings*. A cura di Miran Božovič. Radical Thinkers. Londra-New York: Verso Books, 2011.

visibilità unilaterale. I detenuti sono sempre visibili senza che però possano accorgersi di chi li controlla non sapendo in quale momento siano osservati, portando ad internalizzare il concetto dell'essere costantemente sorvegliati. Lo sguardo onnipresente e di perenne controllo ridefinisce l'atto stesso di muoversi nello spazio pubblico: mentre l'essenza della *flânerie* ottocentesca fa del camminare urbano un esercizio di mimesi e anonimato, in cui l'individuo si avvale della possibilità di confondersi con la folla e restare invisibile, la narrativa distopica di Dick segna la fine di questa dinamica. In una città capillarmente sorvegliata dove un individuo viene identificato mappato e riconosciuto, l'osservazione distaccata e anonima diventa impossibile. Da modello di prigionia, quindi, il sistema panottico viene esteso a modello di controllo cittadino, in cui Arctor è costretto a vedere da uno studio segreto adibito dalla polizia, predisposto per la visione il controllo dei filmati delle telecamere, scene della propria quotidianità. In una città in cui domina il modello panottico, Bob Arctor reinterpreta il mimetismo tramite una moderna *flânerie*: essendo anche lui dipendente dalla sostanza D, annulla la propria identità. A differenza del detective o dell'osservatore ottocentesco egli perde la capacità del dandy baudelairiano che a seguito della mimetizzazione con la folla, successivamente riesce a distaccarsi dalla realtà osservata per poi porsi su un gradino superiore e restituire una sintesi della sua ricerca o restituire un 'opera d 'arte (per usare un termine baudelairiano).

Gli esempi più concreti di *flânerie* all'interno di questo romanzo sono le scene in cui Bob e i suoi amici vagano, perdono tempo, bighellonano nei centri commerciali guardando le vetrine e vagabondano per le periferie di Anaheim. La *flânerie* di Fred si trasforma in una deriva senza meta, un labirinto di segni in cui il movimento non è guidato dal desiderio di scoprire il mondo come per il *flâneur* canonico, ma dalla necessità di sfuggire al mondo stesso. In questo vagabondare, la *tuta dissimulatrice*⁷⁹ gioca un ruolo cruciale: la velocità visiva dei suoi continui mutamenti cancella ogni traccia di un corpo umano frammentando la carne e l'identità del personaggio stesso che la indossa, trasformandola in un "non-luogo corporeo". Fred/Bob incarna l'individualità solitaria e la porta all'estremo: un uomo che attraversa lo spazio senza

⁷⁹ Altro termine per intendere la *scramble suit*

corpo, senza volto e senza nome, diventando lui stesso un luogo ambulante che interagisce con un mondo provvisorio dove nulla è destinato a durare e a perdurare.

L'arte del camminare smette di essere un'esplorazione curiosa del flâneur classico trasformandosi nella disperata fuga dal proprio universo e dal proprio passato.

“In quei giorni ormai passati, Bob Actor aveva condotto i propri affari in maniera molto diversa: c'era stata una moglie, in tutto simile ad altre mogli, c'erano state due figliolette, e una fissa dimora che veniva spazzata, pulita e svuotata dei rifiuti ogni giorno, coi giornali vecchi mai aperti portati puntualmente dal vialetto anteriore al bidone della spazzatura, Oppure, a volte, addirittura in casa per essere letti. [...] Voleva divorziare. voleva battersela. e così aveva fatto, quanto prima gli era stato possibile. e quindi era entrato, per gradi, in una vita nuova è Cupa, dove non v'era più nulla di tutto quello [...]”⁸⁰.

Se dunque Baudelaire sceglie deliberatamente di abbandonarsi al flusso della città e ai suoi rumori, l'abbandonarsi di Arctor è come un atto ultimo dettato dalla disperazione, un movimento finale di colui che continua a spostarsi a causa dello smarrimento di tutto ciò che lo legava a sé stesso. Questo atto tragico e finale è rintracciabile e ha caratteristiche riscontrabili all'interno dell'uomo osservato nel racconto *The man of the crowd*, che vaga per la città disperatamente alla ricerca della sua droga metaforica: il sentirsi parte di un qualcosa, sentirsi parte di una folla. Il movimento dei personaggi in *A scanner darkly* è determinato dall'ambiente e dalla cornice spaziale.

Questi scenari ricalcano perfettamente le caratteristiche del *non-luogo* descritto da Augé che, nel suo libro,⁸¹ descrive, attraverso la lettura dell'antropologo, linguista e storico francese Michel Certeau, le caratteristiche dei *luoghi*, degli *spazi* e dei *non-luoghi*.

“Uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico, definirà un non-luogo. La surmodernità è produttrice di non-luoghi antropologici e che, contrariamente alla modernità baudelariana, non integra in sé i luoghi

⁸⁰ Dick, P. K., *Un oscuro scrutare*, trad. di G. Frasca, TIF Extra, Roma 2009 pp. 88-89

⁸¹ Marc Augé. *non-luoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*. Sabaini. Milano. 1996

antichi: questi, repertoriati classificati e promossi luoghi della memoria “, vi occupano un posto circoscritto e specifico.

In questo estratto Augé segna la distanza tra la Parigi di Baudelaire e la surmodernità: se il flâneur ottocentesco cerca l'eterno nel transitorio (data la concezione per la quale le città sono frutto di memorie) i personaggi di Dick come ad esempio Bob, sono immersi in una realtà che non ha più legami con la storia. Orange County è un aggregato di villette, autostrade e uffici asettici che non conferiscono identità. Il luogo antico qui è letteralmente un relitto, un repertorio della memoria che però è isolato e non riesce a contrastare l'avanzata del non-luogo che intanto procede con lo svuotamento delle vite dei personaggi.

“Un mondo promesso alla individualità solitaria, al passaggio, al provvisorio e all'effimero [...]”⁸²

Questo mondo effimero descrive perfettamente la condizione dei dipendenti di sostanza D. La loro vita è ridotta al passaggio (consumo) e all'effimero (allucinazione).

“Il luogo e il non luogo sono piuttosto delle polarità sfuggenti: il primo non è mai completamente cancellato e il secondo non si compie mai totalmente, palinsesti in cui si reiscrive incessantemente il gioco misto dell'identità e della relazione.”⁸³

In Dick questa polarità è drammatizzata dalla scissione cerebrale. La casa di Bob Arctor è un palinsesto: sopra le tracce della sua vecchia vita normale e familiare si riscrive incessantemente la vita ormai cupa e vuota del tossicodipendente e dell'agente sotto copertura (non-luogo relazionale).

La distinzione tra luogo e non luogo passa attraverso l'opposizione nel luogo con lo spazio. [...] sono coloro che si muovono a trasformare in spazio la strada geometricamente definita come luogo dell'urbanesimo.”⁸⁴

⁸² Marc Augé. *Nonluoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*. Sabaini. Milano p. 70

⁸³ Id

⁸⁴ Id p. 71

Marc Augé riprendendo le idee di Michel de Certeau, traccia una netta distinzione tra luogo e spazio. Se lo spazio (la città geometrica e istituzionale) si presenta come un 'entità fredda e asettica, rimanda alla struttura di controllo del panopticon, il "luogo" invece è ciò che si genera concretamente attraverso il vivere e l'atto del camminare. In quest'ottica, il flâneur è colui che riesce a trasformare la folla e le strade in uno spazio Vitale; nei personaggi di *A Scanner Darkly*, tuttavia, questa capacità viene completamente meno. Arctor e la sua banda di amici non vivono la città ma si trascinano in modo inconsapevole, meccanico tra i non-luoghi. Il loro non è un girovagare creativo o atto a creare un'interpretazione cittadina come invece fa Baudelaire. La Anaheim raccontata resta rigida e oppressiva, la mobilità dei protagonisti finisce per diventare solo un'altra forma della loro prigionia fisica e psicologica.

La periferia degradata e i contesti panottici iper-controllati trasformano il luogo in uno spazio di transito e di isolamento: il flâneur non vive più la città ma la subisce, non decifra più i segni urbani ma ne è sopraffatto. La città distopica di Philip K. Dick estremizza la teoria di Augé dove i suoi personaggi non abitano più la metropoli, ma ne subiscono l'estraneità. Il disorientamento di questi protagonisti nasce dall'impossibilità di trovare un luogo antropologico (Spazio investito di significato, storia, identità e relazioni umane⁸⁵) in un ambiente dominato dalla simulazione e dal consumo, dove persino la realtà domestica può rivelarsi un non luogo instabile e pronto a sgretolarsi. Metaforicamente il non-luogo dickiano si ricollega al concetto di *Split Brain* (fenomeno della divisione le due emisferi cerebrali che si separano tra loro a causa dell'assunzione di sostanza D descritto precedentemente), luoghi che diventano uno sfondo asettico all'interno della quale i personaggi esercitano il loro isolamento paranoico: gli spazi urbani di Orange County, le villette a schiera, le tavole calde tutte uguali, le autostrade infinite, le periferie degradate e i corridoi anonimi del commissariato, operano come una vera e propria proiezione espressionistica del mondo interiore dei personaggi, sradicati dalla realtà. Si assiste a una sovrapposizione tra spazio fisico e psiche in cui la concezione di *non-luogo* domina e dove i personaggi

⁸⁵ Marc Augé. *non-luoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*. Sabaini. Milano. 1996 p. 71

sono intrappolati dalle dipendenze e confinati in relazioni opportunistiche. l'assenza di una vera identità trova la sua corrispondenza geografica in un paesaggio urbano desertificato e ripetitivo, privo di caratteristiche peculiari, di storia e connessioni vitali.

2.3 *Ma gli androidi sognano pecore elettriche??*: la flânerie nella San Francisco post-atomica di Dick

Questo romanzo, uscito per la prima volta nel marzo del 1968 e successivamente arrivato in Italia tre anni dopo nell'ottobre 1971. La trama si sviluppa in una San Francisco posta apocalittica, devastata dalla guerra terminale, in cui si attua una caccia agli androidi Nexus-6 fuggiti dalle colonie extramondo. Rick Deckard è un cacciatore di taglie, arruolato dalla polizia e ossessionato dal bisogno di possedere un vero animale in una società che ha visto estinguersi ogni forma di vita biologica e devota ad una nuova religione chiamata *Mercerismo* (Da Wilbur Mercer, uomo vissuto prima della Guerra Terminale, che possedeva il dono mistico di resuscitare gli animali morti tondo), la cura di un essere vivente non è solamente la massima prova di empatia umana ma è l'indicatore fondamentale dello Stato Sociale e di appartenenza alla comunità dei regolari (in contrapposizione agli , coloro contaminati dalle radiazioni). l'incipit del romanzo evidenzia la frustrazione e l'inadeguatezza di Deckard, costretto a nascondere ai vicini la natura artificiale della sua pecora elettrica che è una biologica ormai perduta per sempre. la sua professione è un paradosso esistenziale: per dimostrare la propria umanità attraverso l'acquisto e la cura di una creatura vivente, Deckard è costretto a negare l'empatia agli esseri artificiali, agli androidi che ironicamente manifestano il desiderio di vita sempre più vicino a quello umano, riuscendo a costruire almeno parzialmente un 'empatia che si avvicini a quella trovata dagli esseri viventi.

Figura chiave sono quelle di Wilbur Mercer e dell'*Empathy box*, scatola tecnologica tramite la quale i terrestri si fondono con lui, provando fatica e dolore fisico durante

la perpetua ascensione di Mercer alla stessa collina, mentre delle pietre vengono scagliate verso di lui, ferendolo, fino al punto di farlo precipitare di nuovo nel vuoto, per poi ricominciare da capo.

Nel nucleo centrale di *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, Dick introduce un termine destinato a diventare il punto cardine della sua distopia: il *kipple*. Definito come il trionfo della spazzatura, della materia inutile che si riproduce e invade gli spazi ormai abbandonati dall'umanità, il *kipple* è la forza antropica che cancella la distinzione tra gli oggetti e l'ambiente trasformando San Francisco in un non-luogo definitivo. Questo non-luogo non nasce dalla velocità del moderno, ma dalla morte della funzione, della funzionalità: gli appartamenti abbandonati, i corridoi bui dei condomini decadenti e gli uffici, diventano gusci vuoti in cui la polvere radioattiva e il *kipple* annullano ogni traccia umana. Come osserva Carlo Pagetti, "la parabola della cultura post moderna si compie in Dick attraverso questa consapevolezza di appartenere alla sfera del "trash", un immagazzinamento di scorie e rifiuti della letteratura alta e della civiltà industriale"⁸⁶

In questo romanzo la flânerie si trasforma in sopravvivenza, all'interno di uno sfondo dove l'eterno e la cristallizzazione sono rappresentati solamente dalla spazzatura. Rick Deckard e lo "speciale" (Persona che veniva etichettata come biologicamente inaccettabile, castrata ed emarginata)⁸⁷ Isidore sono flâneurs che non si muovono tra la folla, ma tra le assenze, all'interno del vuoto. Il loro vagabondare è un oggetto di *Mindlessness*⁸⁸, un tentativo di sopportare il vuoto di una città che non offre più socialità, incontri, ma solamente simboli e simulacri. Isidor vive da solo in un condominio immenso e silenzioso, fruendo il silenzio come un qualcosa di negativo, di oppressivo, "che assaliva non solo le orecchie, ma anche gli occhi"⁸⁹.

Il *kipple* agisce come il velo della fantasmagoria benjaminiana descritta nel primo capitolo, mascherando l'assenza di vita reale e producendo a sua volta un'ossessione verso il simulacro. In un mondo in cui i veri esseri animali sono estinti o

⁸⁶ Pagetti C. Il mondo secondo Philip Dick. Mondadori 2022 p.7

⁸⁷ Dick, P. K., *Ma gli androidi sognano pecore elettriche??*. p.21

⁸⁸ Brandt, S. L., "The City as Liminal Space: Urban Visuality and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema", in *Amerikastudien / American Studies*, 54, n. 4, 2009, pp. 553–581.

⁸⁹ Dick, P. K., *Ma gli androidi sognano pecore elettriche??*. p.23

sono ormai diventati merce rara e inaccessibile, il desiderio del cacciatore di taglie Rick Deckard di possederne uno autentico diventa l'ultimo elemento di contatto con l'umanità andata perduta sul pianeta terra post-atomico.

Anche gli animali inseriti nel catalogo Sydney vengono trattati come se fossero esposti in Vetrine ottocentesche. Riprendendo il parallelismo con Benjamin, questo processo attribuisce loro un valore puramente simbolico, trasformandoli in feticci: il loro reale valore viene così alterato dal desiderio sociale di distinguersi dalla massa. Trasformando qualcosa di biologicamente vivo, in una merce da esposizione.

“Mentre si recava al lavoro Rick Deckard, come dio solo sa quanta altra gente, indugiò davanti alla vetrina di uno dei più grandi negozi di animali, nella via di San Francisco in cui erano concentrati. Al centro della vetrina che si estendeva per un intero isolato, uno struzzo, in una gabbia riscaldata di plastica trasparente, ricambiava il suo sguardo. l'uccello, secondo la targhetta sulla gabbia, era appena arrivato da uno zoo di Cleveland. Si trattava dell'unico struzzo della costa occidentale. “⁹⁰

Gli animali non aiutano più nei lavori, non sono più considerati utili alla produzione di cibo o a qualsiasi altra funzione presente nel mondo pre-apocalittico. Sono finiti in cattività, come dei gioielli nelle vetrine alla mercé dei passanti e di chi possa permettersi il lusso di acquistarne uno ed esporlo nella sua casa. Gli animali così mutano in una sorta di soprammobili.

La città moderna rappresenta il terreno privilegiato della flânerie: uno spazio caratterizzato da densità, velocità e complessità sociale, in cui l'individuo sviluppa una forma di osservazione critica della realtà. Tuttavia, questa condizione introduce anche una tensione fondamentale tra libertà e controllo. La metropoli moderna, infatti, si configura progressivamente come uno spazio in cui l'individuo è al contempo osservatore e osservato, richiamando dinamiche riconducibili al modello panottico.

Se la vendita degli animali nel Catalogo Sidney trasforma la natura in un semplice oggetto di lusso per farsi notare nella società, il culmine di questo cambiamento è visibile nei replicanti (Androidi Nexus-6). Questi androidi sono stati ritirati dal mercato a causa della loro ribellione e a seguito del tentativo di uccisione

⁹⁰ Dick, P. K., *Ma gli androidi sognano pecore elettriche??* p.13

dei loro padroni umani. La legge terrestre gli considera criminali altamente pericolosi e non autorizzati a risiedere sul pianeta. Essi sono copie perfette degli esseri umani, androidi mimetizzati tra la popolazione tramite falsa identità⁹¹.

Ancora una volta, attraverso la lettura del saggio di Simmel *Le Metropoli e la vita dello spirito*, è possibile rintracciare l'abitante delle grandi città come colui che per difendersi dal congiuntivo bombardamento di stimoli e informazioni della vita moderna, smette di usare il cuore e si rifugia creando una barriera attraverso l'intelletto. Queste caratteristiche sono proprio quelle degli androidi Nexus-6, definibile come l'abitante perfetto della surmodernità ed esempio di flâneur all'interno del romanzo dickiano. Per inquadrare Questa teoria è necessario richiamare l'introduzione di Carlo Paggetti al romanzo dove evidenzia di come la parabola della cultura post moderna si compie in Dick attraverso la “consapevolezza di appartenere alla sfera della cultura Trash, che è raccolta dei rifiuti, immagazzinamento di scorie e dei resti del ricco pasto rigurgitato dalla letteratura alta”. la San Francisco descritta come “Mondo Oscuro e desolato”, “Ingombro di immondizie che proliferano come erbacce nutrite dalla radioattività diffusa nell'aria”, rappresenta il non luogo antropologico definitivo: uno spazio senza storicità, senza memoria e autenticità relazionale sociale. Nexus-6 “Anziché con il cuore, Esso reagisce essenzialmente con l'intelletto” la suonerie dell'androide non è mossa dagli stessi principi estetici di Baudelaire o dal avvenimento febbrile di Poe, ma assume i tratti di una strategia di mimetismo utile alla sopravvivenza. L'androide attraversa la città consumandola e recitando un ruolo di cui spesso ignora l'origine ma artificiale, muovendosi solitario nel deserto urbano.

Dopo una pausa, Rick riprese a interrogarla, con la massima attenzione: «Affitta una casa in montagna...» «Ja.» Faceva cenno di sì con la testa. «Continui pure, sto aspettando.» «In una zona ancora verde.» «Pardon?» Si portò la mano all'orecchio. «Non ho mai sentito questo vocabolo.» «Vuol dire che ci crescono ancora alberi e cespugli. La casa è costruita in travi di pino rustiche e ha un enorme camino. Alle pareti sono state appese delle vecchie carte geografiche, delle stampe di Currier e Ives, e sopra al camino è stata messa la testa di un cervo, un maschio adulto dalle corna ramificate. Alle persone che sono con voi

⁹¹ P. K. Dick., *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, trad. di R. Duranti, Fanucci, Roma 2000

l'arredamento piace e...» «Non capisco Currier né Ives né arredamento» disse Luba Luft; sembrava, però, che si sforzasse di cogliere il significato dei termini. «Aspetti.» Alzò la mano, tutta seria. «Si mangia con il riso, come il cane. Il courier è quello che serve per fare il riso al currier. In tedesco si dice curry.»

La mancanza di empatia e l'uso del puro intelletto emergono nella cantante lirica Luba Luft, donna-androide Nexus-6 che si spaccia per cantante lirica e alla quale Rick Deckard somministra il test Voigt-Kampff (test basato sulla capacità di un individuo di provare empatia, unica cosa che contraddistingue gli umani dagli androidi nel romanzo di Dick). Anche se il non capire della donna-androide è apparentemente dovuto alla barriera linguistica, la vera barriera invalicabile ed invisibile tra l'umano e l'androide è quella dell'empatia. Luba spoglia l'immagine e la svuota dalle sue caratteristiche poetiche inquadrandola solamente come un qualcosa di analitico. Mentre gli umani adottano un atteggiamento blasé tramite dei dispositivi (esempio il modulatore dell'umore)⁹², gli androidi nascono già strutturalmente blasé. L'androide è l'unico vero cittadino in grado di abitare la surmodernità senza soffrire, poiché la sua insensibilità e mancanza di empatia lo schermano dell'orrore del vuoto del mondo post-atomico.

Un ulteriore elemento da cui è possibile tracciare spunti di riflessione per decifrare lo spazio dei personaggi dickiani è rappresentato dal modulatore d'umore Penfield (Penfield Mood Organ).

«In quel'istante» continuò Iran «quando ho tolto l'audio, ero d'umore 382; avevo appena composto il numero. Benché percepissi intellettualmente quel vuoto, non lo sentivo. La prima reazione è stata quella di ringraziare il cielo che ci potevamo permettere un modulatore d'umore Penfield. Ma poi mi sono resa conto di quanto fosse malsano percepire l'assenza di vita, non solo in questo palazzo ma ovunque, e non reagire; capisci? Credo di no. Ma questo veniva una volta considerato segno di malattia mentale; la chiamavano 'assenza di affetto adeguato '. Così ho lasciato l'audio a zero e mi sono messa alla tastiera del modulatore d'umore per fare qualche esperimento. Alla fine ho trovato la combinazione della disperazione.».

⁹² Tecnologia bio-elettronica trattata nella pagina successiva della tesi

Questo è l'incipit del romanzo in cui Iran (compagna di Rick) e Rick discutono a riguardo del modulatore d'umore, un apparecchiatura domestica bio-elettronica dotata di una tastiera numerica. Ogni codice corrisponde ad un diverso stato emotivo, impostabile in base alle volontà del possessore. Il funzionamento dell'apparecchio dimostra come Dick fosse amante delle scoperte e di come fosse capace di inserirle nei suoi romanzi, trasformandole in elementi narrativi futuristici come riportato nelle biografie dello scrittore di Sutin e Pagetti ⁹³. Nella San Francisco post-atomica regnano la desertificazione ed il silenzio. Il modulatore è lo strumento necessario a inibire delle risposte emotive al corpo e alla mente, ormai atrofizzate dall'ambiente e dal kipple. Questo dispositivo è perfetto per vedere la figura del passante Urbano attraverso le lenti di George Simmel e del suo saggio la metropoli e la vita dello spirito. nella sua analisi il cittadino della metropoli è costretto a difendersi da "l'intensificazione della vita nervosa, che è prodotta dal rapido e ininterrotto avvicinarsi di impressioni esteriori e interiori" ⁹⁴. Questo mutamento farà scaturire numerosi stimoli commerciali, multimediali e modelli di sorveglianza panottica. di fronte a ciò l'uomo di Simmel reagisce rintanandosi all'interno di un guscio intellettuale: nel romanzo Ma gli androidi sognano pecore elettriche? la stanchezza a seguito di questa iperstimolazione anestetizza l'individuo fino a spingerlo all'acquisto di un modulatore di emozioni che automatizza il suo umore. Simmel introduce il concetto di atteggiamento blasé, inteso come una forma di difesa psicologica sviluppata dall'individuo urbano per far fronte all'eccesso di stimoli. l'indifferenza e il distacco diventano strumenti necessari per preservare l'equilibrio psichico, ma comportano anche una progressiva perdita di intensità dell'esperienza.

"Questa incapacità di reagire a nuovi stimoli con l'energia che competerebbe loro è proprio il tratto essenziale del blasé [...] tutto appare di un colore uniforme, grigio, opaco, incapace di suscitare preferenze." ⁹⁵.

⁹³ C. Pagetti . *Il mondo secondo Philip Dick*. Mondadori 2022; Sutin L. *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick*. Ed. Carroll

⁹⁴ G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Bruno Mondadori, Milano 2013 p. 20

⁹⁵ Id. p. 27

Nella distopia di Dick l'atteggiamento blasé non è più soltanto una difesa ma diventa un qualcosa di istituzionale, automatizzato e che muta in maniera autonoma. l'umanità è talmente traumatizzata dal vuoto relazionale, dal kipple e dall'asetticità dei non-luoghi urbani da aver sviluppato l'anestesia emotiva del blase. per provare sentimenti elementari (positività, ottimismo, tristezza, depressione) i soggetti non attingono al proprio cervello, ma attingono artificialmente alla tecnologia andando a riscrivere e modificare il sistema nervoso. I sentimenti così subiscono lo stesso declino delle merci e degli animali in vetrina: vengono catalogati, acquistano valore e vengono ridotti a pura merce.

Conclusioni

Il percorso condotto in questo lavoro dimostra che smontare lo sguardo del passante urbano sotto i colpi della distopia dickiana non serve solo a capire il destino di un vecchio personaggio letterario. Al contrario, questa operazione offre uno specchio chiarissimo per decifrare la crisi d'identità di fronte ai meccanismi del tardo capitalismo e alle strutture della città moderna.

Dall'analisi di ciò che resta della flanerie ottocentesca emerge la sopravvivenza, in particolare, dell'elemento del mimetismo. I personaggi di Dick sono costretti a usare la mimesi come uno scudo per proteggersi. In *A Scanner Darkly*, la “scramble suit” viene utilizzata per trasformare le persone in entità del tutto irriconoscibili, dei “non-luoghi corporei”, per sfuggire agli occhi del potere e al modello panottico. Questo sdoppiamento evidenzia come la destrutturazione del flâneur non sia soltanto spaziale, ma diventi prima di tutto cerebrale e identitaria. Se l'osservatore ottocentesco manteneva una salda separazione tra sé e la massa che analizza, Bob Arctor interiorizza il sistema di sorveglianza fino a subire una tragica scissione psichica. Lo sguardo del controllo non serve più a decifrare i vizi o le dinamiche della società, ma si ripiega verso l'interno. Allo stesso modo, in *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, gli androidi Nexus-6 si mescolano ai terrestri attuando una mimesi indispensabile alla loro stessa sopravvivenza. Resta così il bisogno strutturale di farsi ombra e di ripararsi dagli sguardi indiscreti; si tratta, però, di un'istanza radicalmente diversa dalla volontà di mimetizzarsi per il puro piacere di esplorare i boulevards di Parigi. Nella distopia, rimanere invisibili non è più una scelta estetica, ma l'unica maniera per non farsi annullare e tracciare dal potere.

Tutti gli altri tratti della flanerie classica, come già visto per la mimesi, subiscono un'evoluzione drammatica, andando incontro a una vera e propria decostruzione. Lo sguardo del passante, che prima era proiettato verso l'esterno con

l'attitudine del detective, si inverte e diventa uno sguardo introspettivo, paranoico e focalizzato interamente sulla psiche. Anche la passeggiata si tramuta in un movimento cupo e meccanico, ben lontano dalle camminate piacevoli e libere del dandy ottocentesco. Lo spazio urbano si trasforma in un posto privo di legami storici, di libertà e di qualsiasi possibilità interpretativa: sparisce del tutto il lusso dell'anonimato e ogni individuo viene capillarmente mappato. Di conseguenza, lo sguardo non crea più arte, ma si limita a fruire il vuoto; è uno sguardo spoglio di vita, che si scontra con una realtà metropolitana dove l'apatia dilaga al punto da diventare la condizione essenziale per poter sopravvivere in quel luogo. In questo contesto di totale desolazione, l'androide Nexus-6 rappresenta l'algoritmo perfetto e agghiacciante di questa stessa apatia, muovendosi in maniera fredda, intellettuale e puramente utilitaristica. In conclusione, l'indagine svolta dimostra che Philip K. Dick non si è limitato a usare gli scenari tipici della fantascienza, ma ha messo in scena una lucida decostruzione dei miti della modernità industriale. Il flâneur abdica definitivamente al suo ruolo di dandy sovrano e indipendente per trasformarsi in un corpo fragile, alienato e capillarmente tracciabile. Le sue storie non descrivono un futuro improbabile e remoto, ma dinamiche socio-economiche che risuonano da vicino con la nostra stessa contemporaneità, all'interno di un presente in cui i confini tra l'originale e la copia si rivelano sempre più instabili.

Bibliografia

Anthony Anns *Media, Drugs, and Schizophrenia in the Works of Philip K. Dick*

Augé, Marc. *Disneyland e altri non-luoghi*. Traduzione di Alfredo Salsano. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.

Marc Augé. *non-luoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*. Sabaini. Milano. 1996

Baudelaire, C., *Il pittore della vita moderna*, a cura di G. Violato, Mondadori, Milano 2002 [1863].

Baudelaire, C., *Lo spleen di Parigi*, a cura di R. Bacchelli, Einaudi, Torino 1997 [1869].

Bauman, Z., *Modernità liquida*, trad. di S. Minucci, Laterza, Roma-Bari 2000.

Benjamin, W., *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, B. Chitussi e C. Härle, Einaudi, Torino 2012 [1969].

Benjamin, W., *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 2000 [1982].

Benjamin, W., *l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Valagussa, Einaudi, Torino 2011 [1936].

Benjamin Walter. *Sopravvivere alla cultura*, Sellerio, Palermo 1980.

Bentham, Jeremy. *The Panopticon Writings*. Miran Božovič. *Radical Thinkers*. Londra-New York: Verso Books, 2011.

Brandt, S. L., "The City as Liminal Space: Urban Visuality and Aesthetic Experience in Postmodern U.S. Literature and Cinema", in *Amerikastudien / American Studies*, 54, n. 4, 2009, pp. 553–581.

Canaan, H., "Time and Gnosis in the Writings of Philip K. Dick", in *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, 14, n. 2, 2008, pp. 335–355.

Cardonne-Arlyck, E., "Révisions de la modernité: flâneurs, fantômes et futur antérieur", in *French Forum*, 21, n. 2, 1996, pp. 207–230.

Dick, Anne R. *In Search of Philip K. Dick*. Tachyon Publications, 2010.

Dick, P. K., *Ma gli androidi sognano pecore elettriche??*, trad. di R. Duranti, Fanucci, Roma 2000 [1968].

Dick, P. K., *Un oscuro scrutare*, trad. di G. Frasca, TIF Extra, Roma 2009 [1977].

Enns, A., "Media, Drugs, and Schizophrenia in the Works of Philip K. Dick", in *Science Fiction Studies*, 33, n. 1, 2006, pp. 68–88.

Featherstone, M., "The 'flâneur', the City and Virtual Public Life", in *Urban Studies*, 35, nn. 5–6, 1998, pp. 909–925.

Foucault, M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1976 [1975].

Freedman, C., "Towards a Theory of Paranoia: The Science Fiction of Philip K. Dick", in *Science Fiction Studies*, 11, n. 1, 1984, pp. 15–24.

Giddens, A., *Le conseguenze della modernità*, il Mulino, Bologna 2003 [1990].

Lawrence Sutin. *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick*. Ed. Carroll

Graff. Grand Central Publishing 2005 Lem, S. - Abernathy, R., "Philip K. Dick: A Visionary among the Charlatans", in *Science Fiction Studies*, 2, n. 1, 1975, pp. 54–67.

Maffesoli, M., *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, FrancoAngeli, Milano 2000 [1996].

Mannoni, Campagnoni. *Lanterna magica e film dipinto: 400 anni di cinema*. Milano. Il castoro [2009].

Marx, K., *Il capitale. Libro I*, trad. di S. Breda, Einaudi, Torino 2024 [1867].

- Moretti, F., *Atlante del romanzo europeo, 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997.
- Nuvolati, G., *l'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, FrancoAngeli, Milano 2006.
- Nuvolati, G., *Lo sguardo vagabondo. Il flâneur e la città da Baudelaire ai postmoderni*, FrancoAngeli, Milano 2010.
- Pagetti C. Il mondo secondo Philip Dick. Mondadori 2022 Cap. 1
- Poe, Edgar Allan. *Racconti dell'impossibile*. T. Pisanti. Roma: [Ten], Schiavoni, G., 1994
- Rickman Gregg, "Dick, Deception, and Dissociation: A Comment on 'The Two Faces of Philip K. Dick' ", in *Science Fiction Studies*, Vol. 18, No. 2, Luglio 1991, pp. 290-293
- Simmel, G., *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Bruno Mondadori, Milano 2013 [1903].
- Smith, B. G. - Maskiell, M., "A flâneur in Philly: Class, Gender, Race, and All That Jazz ", in *Early American Studies*, 13, n. 3, 2015, pp. 512–543.
- Simonetti P., Postmoderno / Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti. "Sapienza " Università di Roma.
- Wrigley, R., "The flâneur in the French Revolution ", in *French History*, 35, n. 4, 2021, pp. 488-500.