

era spesso ricorso alla forma del romanzo utopico-fantastico, come rappresentazione del reale. Basterà pensare al 'viaggio senza carta' del melvilliano *Mardi*, o, ancora di più, ai frammenti dell'ultimo incompiuto romanzo di Mark Twain, *The Great Dark*, ove l'antico cartografo del concretissimo viaggio di Huck Finn riplasma la realtà, concentrando l'universo in una goccia d'acqua sporca, vista attraverso il microscopio, e trasformata in un oceano da incubo, da cui l'ultimo eroe twainiano non emergerà più.

Mi sembra, insomma, che gli scrittori 'mutanti' di Fiedler reinterpretino, pur giungendo agli estremi limiti della rottura formale (specialmente in Burroughs), la matrice del 'romance' utopico-fantastico ottocentesco, in cui si mescolano elementi swiftiani, 'gotici', avveniristici, e di cui la moderna 'Science Fiction' è solo l'ultima incarnazione⁷. Non è solo un caso che, mentre il Fiedler registra l'immissione della fantascienza nella narrativa americana maggiore, un altro critico, H. Bruce Franklin, 'scopra', per la prima volta, la 'science fiction' come momento fondamentale del 'romance' americano dell'ottocento⁸.

Ma, sul piano narrativo, la riscoperta doveva avvenire dopo il crollo dei moduli realistici che, a loro volta, avevano travolto il 'romance' ottocentesco. Affievolita la fiducia nella rappresentazione diretta, la 'science fiction' torna come allegoria, ma nello stesso tempo interpretazione concreta, delle crisi della società moderna. Se il mondo diventa elusivo, se i suoi contorni geografici perdono significato, allora davvero sarà possibile fabbricarsi una nuova mappa, una 'nuova mitologia' (sono ancora parole di Burroughs), che, sia pure in modo indiretto, rifletta i contorni incerti della realtà.

7. Incidentalmente, è singolare il fatto che la critica americana si sia sempre disinteressata del filone utopico-swiftiano, presente in modo così massiccio nella narrativa americana ottocentesca. Recentemente solo Vernon Louis Parrington, jr., figlio del più famoso critico, ha indagato questo motivo nel tempo, con una qualche ampiezza, nel suo *American Dreams*, New York, 1964 (II ed., ampliata).

8. H. BRUCE FRANKLIN, *Future Perfect: American Science Fiction of the Nineteenth Century*, New York, 1966.

In questo contesto acquista una sua particolare validità l'attività letteraria di Kurt Vonnegut, jr., uno degli scrittori che, secondo il Fiedler, presentano nella loro opera consistenti 'tracce' fantascientifiche. Non solo, infatti, Vonnegut è il più importante anello di congiunzione tra il mondo piuttosto circoscritto della 'science fiction' delle riviste specializzate (quella 'science fiction' insomma, che il Fiedler, con una eccessiva semplificazione, considera solo 'pop culture') e quello della letteratura maggiore, ma egli mostra anche più chiaramente di qualsiasi altro, nelle sue opere tutte volte a una fantastica interpretazione della realtà, in bilico tra fantascienza e utopia negativa, la presenza chiarissima di una tradizione ottocentesca. Come altri scrittori di 'science fiction', Vonnegut sembra scavalcare, quasi, la lezione di un James o di un Hemingway, per rifarsi addirittura alle fonti del 'romance' americano, a Poe, a Hawthorne, a Melville, soprattutto, nel suo caso (un Melville, appunto, interpretato non nella sua completezza, ma secondo le componenti più utopiche e allegoriche, quali appaiono in un romanzo come *Mardi*, o in un racconto come « The Bell-Tower »). Più di ogni altro, Vonnegut ha indicato le possibilità espressive della 'science fiction', in una coerente ricerca, che lo ha portato a 'bruciare' tutti i significati della fantascienza. Il viaggio attraverso il suo 'imaginary universe' si conclude in *Cat's Cradle*, l'ultimo suo romanzo fantascientifico, in una disperata visione di apocalittico orrore: se, nel racconto hawthorniano « The Man of Adamant », il misantropo protagonista è mutato letteralmente in pietra, nel romanzo di Vonnegut tutta quanta l'umanità diventa ghiaccio, materialmente, poiché il cuore — ogni cuore — è ormai inaridito senza possibilità di redenzione.

Ora lo scrittore sembra tentare altre soluzioni, al di fuori della 'science fiction', ma i risultati non sono particolarmente incoraggianti. Come Ray Bradbury⁹, Kurt Vonnegut è uno scrittore di 'science fiction' proprio perché riesce a raggiun-

9. Per il quale rimando al mio saggio « Ray Bradbury e la Fantascienza Americana », *Studi Americani*, 11, Roma, 1965.

gere una sua dignità letteraria solo quando passa attraverso quella forma, quel filtro¹⁰. La controprova, del resto, è data dalla raccolta di racconti *Canary in a Cat House*, pubblicata nel 1961 e contenente storie di 'science fiction' e altri brani narrativi più tradizionali¹¹. Mentre questi ultimi rientrano pienamente negli schemi di un trito realismo convenzionale, che tenta di rappresentare molto blandamente la realtà quotidiana, i racconti di 'science fiction' hanno un ben diverso mordente, e i migliori, scritti intorno al '50 e negli anni immediatamente successivi, mostrano già il segno incisivo e grottesco dei romanzi di Vonnegut. Stabiliti, in un certo senso, i limiti narrativi dello scrittore, va subito aggiunto che Vonnegut usa con estrema consapevolezza i meccanismi della 'science fiction', servendosi liberamente degli elementi della tradizione, interpretati spesso, ma non sempre, in chiave parodistica. Così il romanzo *The Sirens of Titan* riesuma ironicamente i fasti della più sfrenata 'saga spaziale' ('space opera'), che è uno dei primi stadi della moderna 'science fiction' americana. Ma viva è la presenza di tutta la tradizione utopistica anglo-americana, a cominciare da *Brave New World* di Aldous Huxley, un testo, a mio avviso, fondamentale, perché, sulla base della lezione swiftiana, utilizza le armi di una distaccata parodia, senza rivelare la disperata tensione personale che è caratteristica dell'orwelliano 1984.

Infine, insieme a tutta la tradizione del 'romance' americano, senza dubbio lo scrittore che di più agisce su Vonnegut è proprio Herman Melville, e, infatti, un omaggio a Melville sono le parole che aprono *Cat's Cradle*, « Call me Jonah », non solo perché esse ricalcano ovviamente l'inizio di *Moby Dick*, ma perché Giona è il profeta inghiottito dalla balena¹².

10. L'ultimo romanzo di Vonnegut che contiene solo pallidissimi echi fantascientifici (uno dei protagonisti è scrittore di 'science fiction'), si intitola *God Bless You, Mr. Rosewater*. Vonnegut ha anche scritto un romanzo di spionaggio: *Mother Night*.

11. *Canary in a Cat House*, New York, 1961. Tutte le citazioni da racconti che seguono sono tratte da questa edizione.

12. I significati della frase sono anche più complessi. Come si compren-

Del resto, altri significativi elementi sottolineano il rapporto che unisce Vonnegut a Melville: l'isola utopica di San Lorenzo, su cui si trovano i protagonisti di *Cat's Cradle* è, nello stesso tempo, un'immagine dell'America, come la melvilliana Vivenza di *Mardi*, ma la presenza di personaggi di diverse razze e nazionalità la rende anche uno specchio quasi del mondo intero, come è per la « Pequod ». E tuttavia, ci aspetteremo invano l'epica lotta di fronte alla morte; lo splendore eroico che avvolge la lotta finale con la balena bianca appartiene al mondo del passato; non vi può essere eroismo quando la balena bianca si è trasformata in un gelido pezzetto di ghiaccio, destinato a gelare il mondo.

I moduli della tradizione letteraria americana sono mutuati da Vonnegut con piena libertà: l'insistente tessuto biblico, nelle immagini, nei nomi, nelle citazioni, il romanzo di iniziazione, con il giovane protagonista che matura attraverso una serie di sconvolgenti esperienze (questo è lo schema dei tre romanzi fantascientifici di Vonnegut), e, soprattutto, la piena espressione di un simbolismo lucido e controllato. Un fitto tessuto di simboli avvolge le opere di Vonnegut, fin nell'evidente allegorismo dei nomi: Paul Proteus, il protagonista di *Player Piano*, è destinato a passare dai persecutori ai perseguitati, come S. Paolo, mutando in modo proteiforme la propria personalità e identità; Malachi Constant, l'eroe di *The Sirens of Titan*, adombra la figura biblica di Giobbe, che attraversa le terribili prove a lui imposte con la costanza e la rassegnazione. In *Cat's Cradle*, infine, la responsabilità della distruzione della Terra, per quanto comune a tutta l'umanità, grava in modo particolare sulle spalle dei tre figli dello scienziato Hoenikker: Franklin, Newton, e Angela.

Ma naturalmente il simbolismo agisce su un piano più profondo, rendendo unitaria in modo esemplare la ricerca di questo

de subito nel successivo contesto, 'Jonah' sta per persona sfortunata o che porta sfortuna. Mi chiedo poi se non vi sia un qualche rapporto, se non 'altro fonetico, tra 'Jonah' e 'Jonathan', che è la personificazione del popolo americano.

scrittore, che si articola, senza pause, fin dai primi racconti degli anni '50, attraverso i tre romanzi *Player Piano* (1953), *The Sirens of Titan* (1959) e *Cat's Cradle* (1963)¹³. Già in uno dei primissimi racconti, il mediocre « All the King's Horses » (1951), Vonnegut presenta uno dei suoi simboli centrali: la vita, la realtà viste come un gioco, dominato da misteriose entità o dal destino. Nel racconto, alcuni soldati americani, catturati da guerriglieri cinesi, sono costretti a giocare una terribile partita a scacchi, facendo da 'pezzi' su una colossale scacchiera: a ogni 'pezzo' eliminato corrisponde l'uccisione materiale del soldato che lo personificava. Così tutto il primo romanzo, *Player Piano*, si avvale di una tecnica simbolistica fin nella presentazione dei personaggi: la qualità negativa rappresentata dalla moglie del protagonista ci viene subito comunicata attraverso l'immediata notizia che essa è sterile (appartiene, cioè, pienamente, a quel mondo di aridità spirituale, contro cui l'eroe Paul Proteus tenterà l'ultima, disperata resistenza). Ma la prima scena è costruita in modo da suggerirci un ulteriore significato. Infatti il giovane e potente Paul Proteus, recandosi a visitare le macchine automatizzate della sua industria, porta con sé una gatta, che pensa di utilizzare per proteggere le macchine dai topi.

Mentre, affascinato dalla musica astratta degli ingranaggi, sosta nei capannoni, la gatta, spaventata, gli sfugge, viene presa in mezzo ai meccanismi, si divincola, lotta, fugge infine verso il muro di cinta della fabbrica e, benché colpita a morte, riesce a superarlo per morire fuori dalla barriera infernale. Il simbo-

13. Mi servo, per le citazioni, delle seguenti edizioni: *Player Piano*, New York, 1967, *The Sirens of Titan*, New York, 1966 e *Cat's Cradle*, Harmondsworth, 1965. In Italia, tutti e tre i romanzi di Vonnegut sono stati tradotti recentemente da Roberta Rambelli, a cui si devono anche due brevi note introduttive, che valutano Vonnegut esclusivamente nell'ambito della 'scienze fiction' specializzata (*Le Sirene di Titano*, Piacenza, 1965, *La Società della Camicia Stregata [Player Piano]*, Piacenza, 1966, *Ghiaccio Nove*, Milano, 1966).

Lo scarso interesse che i tre romanzi hanno suscitato in Italia è dato anche dal fatto che essi sono stati presentati in collane dedicate interamente o quasi alla fantascienza, e hanno attirato quindi l'attenzione solo di un pubblico limitato e sovente criticamente impreparato.

lismo, forse ancora un po' goffo, viene svelato dal corso del romanzo stesso: Paul Proteus è destinato a fare la stessa fine della bestia. Si ribellerà, lotterà riacquistando una vera dignità umana, per andare incontro al fallimento e alla probabile distruzione fisica o mentale.

Dicci anni dopo *Player Piano*, in *Cat's Cradle*, il simbolismo di Vonnegut si esprime compiutamente in « ghiaccio-nove », la sostanza spaventosa che sembra ghiaccio, ma è come il ghiaccio alla ennesima potenza, poiché ha la proprietà di congelare tutto ciò con cui viene a contatto, 'trasmettendogli' la sua stessa sinistra proprietà (è dunque, non a caso, un 'processo a catena', che ci richiama subito alla mente la bomba atomica). « Ice-nine » è quel correlativo oggettivo che occorre a Vonnegut per racchiudere tutti i significati in una concreta creazione; « Ice-nine » è sì l'arma destinata a congelare la Terra e i suoi abitanti, ma è anche il gelo che si cela nell'animo dell'uomo, la desolazione spirituale dell'epoca moderna. Quando la sostanza infetta il mondo rendendolo di ghiaccio, l'umanità ha già perso la sua battaglia, perché il cuore è rigido e incapace di amore. E, del resto lo scienziato Hoenikker, che prima ha partecipato alla costruzione della bomba atomica, e poi ha creato il « ghiaccio-nove », allorché dopo la prima esplosione atomica di Alamogordo, sente dire: « Science has now known sin », risponde: « What is sin? ». Alienazione scientifica e insensibilità morale appaiono dunque due tragiche conseguenze complementari del mondo moderno. « Ice-nine », il simbolo più potente che la 'science fiction' americana abbia evocato, appartiene — sia pure a tanta distanza — alla stessa razza della lettera scarlatta e della balena bianca. Da Hawthorne e da Melville Vonnegut eredita tutta una problematica morale. D'altra parte anche l'uso del bianco come simbolo di orrore e distruzione (sotto una nevicata si chiude la vita disperata del protagonista di *The Sirens of Titan*, e bianco è, ovviamente, « Ice-nine ») mostra con quanta consapevolezza Vonnegut si inserisca nella tradizione simbolica americana.

Quanto si è detto fin qui, tuttavia, non basterebbe a definire la vera essenza della narrativa di Vonnegut, se non si

ponesse l'accento anche sulla qualità estremamente funzionale del suo linguaggio, talvolta scheletrico e colloquiale, altre volte carico di immagini fino alla bizzarria quasi gratuita. La narrativa di Vonnegut si muove consapevolmente verso il grottesco e la parodia, come se lo scrittore percepisse con sempre maggiore chiarezza che solo con queste armi l'uomo moderno può filtrare la realtà. In questo senso il linguaggio di Vonnegut ha un andamento poetico, e cioè si basa su certi valori ritmici, dove le parole servono, con una successione di ripetizioni, a tenere insieme i frammenti della realtà disgregata. Da *Player Piano*, che ricalca ancora i moduli del romanzo utopistico tradizionale, a *The Sirens of Titan*, fino a *Cat's Cradle*, il processo è verso lo spezzettamento, il ritmo sincopato si contorce, le immagini acquistano risonanze ironiche.

Ciò è pienamente visibile, appunto, in *Cat's Cradle*, proprio per il carattere di conclusione che questo romanzo ha (è come se Dante fosse arrivato sul fondo ghiacciato dell'inferno). Qui, per la prima volta nei romanzi di Vonnegut, il protagonista parla in prima persona. Solo alla fine sapremo che parla, o scrive, in un mondo gelato, in mezzo ai cadaveri congelati degli amici. Vale la pena, dunque, di riportare subito quasi integralmente la prima delle 127 brevi sezioni che compongono *Cat's Cradle*, dove la tecnica di Vonnegut risalta appieno:

1. *The Day the World Ended*

Call me Jonah. My parents did, or nearly did. They called me John.

Jonah — John — if I had been a Sam, I would have been a Jonah still — not because I have been unlucky for others, but because somebody or something has compelled me to be certain places at certain times, without fail. Conveyances and motives, both conventional and bizarre, have been provided. And, according to plan, at each appointed second, at each appointed place this Jonah was there. Listen:

When I was a younger man — two wives ago, 250,000 cigarettes ago, 3,000 quarts of booze ago . . .

When I was a much younger man, I began to collect material for a book to be called 'The Day the World Ended'.

The book was to be factual.

The book was to be an account of what important Americans had done on the day when the first atomic bomb was dropped on Hiroshima, Japan.

It was to be a Christian book. I was a Christian, then.

I am a Bokononist now.

I would have been a Bokononist then, if there had been anyone to teach me the bittersweet lies of Bokonon. But Bokononism was unknown beyond the gravel beaches and coral knives that ring this little island in the Caribbean Sea, the Republic of San Lorenzo.

Già tutta la trama degli eventi è stesa di fronte al lettore, eppure il tono quasi giocoso non forza il significato dei simboli, il richiamo alla bomba atomica, l'accento al fallimento di una vita e alle 'dolci amare menzogne' della religione di San Lorenzo. Allo stesso modo, le poesie assurde che costellano *Cat's Cradle* (e che fanno pensare a Lewis Carroll), sottolineano l'insensatezza del mondo, ma anche il gioco meccanico e assurdo degli eventi che lega la razza umana in rapporti imperscrutabili, in modo che ognuno è nello stesso tempo vittima, complice e spettatore. Così dice il « 'Cinquantatreesimo Calypso' di Bokonon »:

Oh, a sleeping drunkard
Up in Central Park,
And a lion-hunter
In the jungle dark,
And a Chinese Dentist,
And a British queen —
All fit together
In the same machine.
Nice, nice, very nice;
Nice, nice, very nice;
Nice, nice, very nice —
So many different people
In the same device.

È dunque chiaro che per Vonnegut l'ironia e la parodia sono gli strumenti più validi dell'artista moderno. Nel caos

descritto da *Cat's Cradle*, i 127 capitoletti, con i loro 127 titoli (e anche qui si sbizzarrisce la fantasia dello scrittore: « 4. A Tentative Tangling of Tendrils », « 96. Bell, Book, and a Chicken in a Hatbox », ecc.) sono l'ironica struttura portante più adeguata per la rappresentazione di un mondo disintegrato.

La parabola narrativa che doveva portare lo scrittore alle desolate conclusioni di *Cat's Cradle* era cominciata sotto auspici più positivi. Il primo racconto fantascientifico di Vonnegut, « Report on the Barnhouse Effect » (1950), tratta lo stesso tema che sarà al centro dell'ultimo romanzo. Infatti lo scienziato Barnhouse controlla un potere sconfinato, come accadrà al professor Hoenikker e ai figli, in *Cat's Cradle*: egli ha sviluppato una tecnica mentale (' dynamopsichysm ') che gli permette di distruggere qualsiasi oggetto a qualsiasi distanza. Ma, se la polemica contro la società americana è già evidente in questo primo racconto, i risvolti sono ottimistici. Barnhouse viene tenuto come una cavia preziosa dai generali americani, che pensano di servirsene per distruggere vecchi e nuovi nemici. Alle sue proteste vengono contrapposti i soliti argomenti:

Eternal vigilance is the price of freedom . . . I wish to Heaven the world were ready for ideals like yours, but it simply isn't. We aren't surrounded by brothers, but by enemies. It isn't a lack of food or resources that has us on the brink of war — it's struggle for power. Who's going to be in charge of the world, our kind of people or theirs?

Di fronte a queste brutali affermazioni, Barnhouse prende la sua decisione: fugge e si nasconde. Passerà la vita come un traditore, ma deciso a lavorare per la pace e a distruggere, quindi, imparzialmente, ogni arma:

Every nation is flooded with enemy agents whose sole mission is to locate military equipment, which is promptly wrecked when it is brought to the professor's attention in the press.

Così Vonnegut dispiega subito il suo umorismo paradossale: il racconto non è nulla più che un apologo lieve, ma

mostra già l'intenzione dello scrittore di battersi contro i miti della sua epoca e del suo paese. Né bisogna dimenticare che il racconto fu scritto in un momento (il 1950) abbastanza delicato.

Un umorismo agrodolce — qualcosa di mezzo tra Mark Twain e Lewis Carroll — prevale in « *The Euphio Question* » (1951), dove la scoperta di un gas esilarante di origine extraterrestre porta un'ondata di pazzia felicità e incoscienza in una cittadina americana. Ma toni più aspri appaiono nella conclusione: qualcuno si è impadronito del gas, e lo userà certamente secondo le sue bramosie di guadagno o di potenza.

I racconti di *Canary in a Cat House* si muovono nella direzione di una sempre maggiore fantasia cristallina, senza, per questo, attenuare i toni polemicici. In « *Unready to Wear* » (1954) — che richiama alla mente le brillanti *Cosmicomiche* di Calvino —, una piccola parte dell'umanità è riuscita, ancora attraverso una tecnica mentale, a disfarsi dei corpi. Gli 'Anfibi' — così essi si chiamano — vivono liberi per l'aria simili agli spiriti della *Tempesta* shakespeariana; ma proprio per questo sono odiati da tutti coloro che non hanno voluto o potuto divenire 'Anfibi', e che non possono tollerare la loro meravigliosa felicità. Gli Anfibi devono, come gli altri, continuare la dura 'battle of life', devono, da ubbidienti cittadini, combattere per la patria, anche se, come dice uno di loro:

I remember when the bodies were always getting into fights, and nobody seemed to know why, or how to stop it . . . The only thing everybody seemed to believe in was that they didn't like to fight . . .

Nessuno riuscirà a trattenere gli Anfibi, nessuno potrà costringerli a vivere nei vecchi corpi in disfacimento, a lavorare senza gioia, a combattere senza motivi. La loro fuga è inarrestabile, e se la prima generazione ha ancora bisogno di tenersi in contatto con il proprio corpo, la nuova appare in grado di fuggire per sempre dall'umanità:

So I guess maybe that'll be the next step in evolution — to break clean like those first amphibians who crawled out of the mud into the sunshine, and who never did go back into the sea.

Ironico contrappunto a « Unready to Wear » è, sempre nel 1954, « Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow », dove la ironia dell'invenzione si fa aspra, per l'influsso fortissimo della tematica swiftiana. L'America del futuro ha infatti scoperto un farmaco che permette agli esseri viventi di essere pressoché immortali, ma, come gli Struldbrugs swiftiani, gli uomini continuano ad invecchiare, non solo fisicamente, ma anche spiritualmente. Nei piccoli appartamenti di New York, generazioni e generazioni di uomini e donne, raggrinziti dalla vecchiaia, immeschiniti e istupiditi dal contatto quotidiano con i loro nonni e i loro nipoti, conducono una vita miserabile e tumultuosa, avidamente attaccati al farmaco che prolunga la loro esistenza.

Come si vede, tutte le 'invenzioni' fantascientifiche su cui poggiano i racconti, come i romanzi, di Vonnegut, hanno chiaramente una funzione allegorica. Il « dynamopsichism » del professor Barnhouse, la tecnica con cui gli Anfibi abbandonano il corpo umano, l'« anti-gerasone », il farmaco che sconfigge la morte, sono tutte invenzioni fantastiche che subito si caricano di suggestioni simboliche nel contesto dei racconti; nulla hanno a che vedere con la 'vera' scienza. In *Cat's Cradle*, comunque, Vonnegut introdurrà anche una spiegazione scientifica (o parascientifica) del suo « Ice-nine » nell'intento di rendere pienamente concreto questo simbolo di alienazione morale.

Dal 1950 al 1953 Vonnegut lavorò nell'ufficio pubblicitario del Laboratorio di Ricerche della General Electric Company a Schenectady, nello stato di New York. Nel '53, dopo aver lasciato quel posto, e mentre si affermava con i primi racconti, scrisse *Player Piano*, da lui stesso definito, « una satira su quella società »¹⁴.

14. Nella breve autobiografia di Vonnegut pubblicata dal *Bollettino del SFBC*, Gennaio-Febbraio 1965.

In realtà *Player Piano* è molto di più di una satira sulla General Electric, anche se la concretezza dei riferimenti a un'industria ben definita, aumenta l'attualità del romanzo, rendendo più che mai evidente che il futuro di *Player Piano* non è altro che il nostro presente. Lo schema del romanzo è quello classico dell'utopia negativa: il benessere materiale è stato conseguito in America grazie all'impiego massiccio della meccanizzazione, che ha sostituito l'uomo in ogni lavoro manuale e, per la maggior parte, anche intellettuale. Il cittadino medio americano, fornito di ogni decente comodità, è però confinato in specie di ghetti, lontano dalle cittadelle ove le macchine e i loro signori dominano incontrastati: egli vive, come un rottame, abbandonato a se stesso, senza alcuno scopo nella vita.

Ma la satira di Vonnegut non si esaurisce in una generica protesta contro lo strapotere delle macchine, o in una parodia dell'automatismo. Le macchine sono solo strumenti e simboli, ancora una volta. I veri signori dell'America vonneguttiana, che hanno fondato una sorta di dittatura di classe, sono i tecnocrati, gli ingegneri, i grandi impresari industriali, aridi e razionali come le macchine che hanno creato. È, insomma, la burocrazia tecnocratica americana che detiene il potere, manovrando il paese in nome di un'etica utilitaristica e ipocrita, proclamando di costituire la salvezza dell'umanità che, invece, ha destituito di ogni dignità.

Paul Proteus, uno dei più giovani e promettenti capi-tecnocrati, viene a contatto, casualmente, con il resto della gente, gli uomini comuni, da cui è sempre stato diviso. Mentre la moglie ambiziosa e gli amici tentano di farne quasi il capo del potere tecnocratico, i primi dubbi sulla validità della sua missione colgono Proteus¹⁵. Egli tenta dapprima la fuga in Arcadia, si allontana dalla città per immergersi nel verde della na-

15. Un andamento analogo (il rappresentante della classe dirigente che 'apre gli occhi') si trova in altri due importanti romanzi di 'science fiction' scritti nel '52-53, *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury, e *The Space Merchants* di F. Pohl e C. M. Kornbluth. La matrice potrebbe essere quella del 'romanzo ideologico' sul tipo di *Darkness at Noon* di Koestler.

tura, sogna di diventare un semplice agricoltore, ma si rende conto, ben presto, che la sua è solo un'illusione¹⁶. Proteus viene costretto a partecipare ai giochi dei « Meadows », specie di ludi ginnici, dove i gerarchi della tecnocrazia devono mostrare la loro prestantza fisica. Ma da quel mondo viene cacciato, perché i suoi capi hanno deciso di introdurlo, come spia, in un'oscura società rivoluzionaria che si propone di distruggere il dominio delle macchine. Entrato in contatto con i cospiratori, ne diviene il capo: in questo momento, egli è veramente Proteus, l'essere senza forma, l'uomo senza decisioni. Ma quando viene catturato, e potrebbe portarsi al sommo della gerarchia del potere, rivelando i nomi dei congiurati, Paul fa la sua scelta e tace (Paul è il più nobile e il più tradizionalmente 'eroe' dei personaggi di Vonnegut).

A New York la gente si rivolta e distrugge le macchine; Paul è liberato. Tuttavia non vi è vera possibilità di successo. La rivolta ha sbagliato fin dall'inizio: le macchine sono necessarie (e infatti gli stessi rivoltosi cominciano a ricostruirle): ciò che bisognava colpire era la dittatura di classe dei tecnocrati. Ma il cuore è rimasto arido. Il luddismo, è ovvio, non risolve niente. È ancora, lontanamente, la situazione dell'hawthorniano « Earth's Holocaust »: non serve a niente bruciare sul rogo ogni cosa, se l'intima essenza dell'anima non viene mutata. Paul, l'unico che ha intuito l'irreparabilità della sconfitta, e gli altri capi si consegnano ai vincitori: noi non sapremo quale sarà la sorte a loro riservata.

In *Player Piano*, per la prima volta, Vonnegut applica la tecnica del *Bildungsroman*, facendo del protagonista un personaggio essenziale, attraverso la cui coscienza si coagulano i significati dell'opera. Il tono bizzarro e caricaturale è però la vera forza del romanzo, anche se esso non stride con la qualità drammatica che acquista via via il protagonista, in cui lo scritto-

16. *Player Piano* seguirebbe così (come altri romanzi di 'science fiction') quel tipico procedimento dialettico 'rifiuto della realtà-fuga nel pastoralismo-consapevolezza e ritorno alla realtà' che informa la narrativa americana secondo Leo Marx.

re identifica se stesso, nella sua ribellione contro il gelido mondo delle macchine. Tutto il romanzo è costruito su due livelli: da una parte le esperienze di Paul nel mondo dei tecnocrati e poi tra la gente comune, dall'altra il contrappunto farsesco fornito dalla visita negli Stati Uniti che sta compiendo un esotico Scià: costui, provenendo da un mondo arcaico e ancora primitivo, può cogliere, anche se inconsapevolmente, le aberrazioni della civiltà americana. I due piani narrativi, poi, si fondono allo scoppio della rivolta, in cui viene coinvolto anche lo Scià.

La straordinaria 'vis' satirica dello scrittore risalta soprattutto nella descrizione dei giochi ginnico-atletici dei gerarchi; qui l'insistente richiamo ai miti nazi-fascisti è molteplice (ad esempio, i gerarchi venerano una vecchia quercia, sorta di albero sacro, quindi), né manca la grottesca caricatura della 'nuova arte' ufficiale, un'opera teatrale che comicamente fa il verso alle 'moralità medioevali'. 'Everyman', l'anima in bilico tra il peccato e il pentimento, è John Averageman, l'uomo medio americano, mentre le forze angeliche del bene sono ora impersonate dallo 'Young Engineer' e quelle demoniache dal 'Radical'. La lotta per la conquista dell'anima del credulo e ottuso John Averageman si svolge secondo le regole della rappresentazione medioevale. Dapprima il Radicale incita John alla ribellione, con argomenti che, pur presentati in modo distorto (sapremo alla fine della recita che questo prodotto della 'nuova arte' è stato scritto da un 'vero ingegnere'), risultano perfettamente convincenti. Ma il Giovane Ingegnere dimostrerà che John Averageman « has become far richer than the wildest dreams of Caesar or Napoleon or Henry VIII »:

... not with all his gold and armics could Charlemagne had gotten one single electric lamp or vacuum tube! He would have given anything to get the security and health package you have, John. But could he get it? No!

John Averageman sarà dunque salvato dal male. Anzi, incalzato dalle nobili parole del Giovane Ingegnere, egli si scaglierà minacciosamente contro il Radicale, mentre la rappre-

sentazione si conclude con un gioioso inno alle divinità della nuova era:

Civilization has reached the dizziest heights of all time!

(Music swells a little in volume)

Thirty-one point seven times as many television sets as all the rest of the world put together!

(Music gets louder)

Ninety-three per cent of all the world's electrostatic dust precipitators! Seventy-seven per cent of all the world's automobiles! Ninety-eight per cent of its helicopters! Eighty-one point nine per cent of its refrigerators!

(Music gets louder still)

Seventy-one point three per cent of the world's generating capacity . . .

Cosa può fare l'uomo comune in questo ferreo universo di cifre, escluso dal processo produttivo e privato della sua dignità di essere libero? Passare il tempo in sfilate, vestirsi di antichi costumi che gli diano l'illusione di vivere una vita più ricca. Mentre Paul viene processato come cospiratore, una di queste innocue parate sfila sotto il tetto palazzo di Giustizia; arabi, indiani, scozzesi — una carnevalesca mascherata che è in realtà il simbolo delle forze irrazionali e fantastiche riposte nel cuore umano — iniziano la loro rivolta contro le macchine:

Bagpipes and drums howled from the street below.

« What's going on out there? » demanded the judge.

« Parade, sir » said a guard, leaning out the window.

« What organization is it? » said the judge. « I'll have every last one of them hauled in for this outrage ».

« Dressed like Scotchmen, sir » said the guard, « with a couple fellas up front that look kind of like Injuns ».

« All right », said the judge irritably, « we'll stop the testimony until they're past ».

A brickbat shattered a courtroom window, showering the American flag to the judge's right with bits of glass.

Così i toni fantastici e fiabeschi si alternano e si fondono dando alla polemica di Vonnegut un fascino tutto particolare. Bene ha fatto, in verità, un recensore americano a ricordare, tra i romanzi che possono avere ispirato Vonnegut, *Animal Farm* e *Alice in Wonderland*.

In *The Sirens of Titan* la fantasia di Vonnegut si sbizzarrisce fin troppo a utilizzare tutti i materiali della 'science fiction' classica — voli nel tempo e nello spazio, creature straordinarie, vicende paradossali e nuove religioni che sorgono dal nulla a predicare i principi più assurdi (questo tema teologico-burlesco è presente anche in *Cat's Cradle*). Al fondo della vicenda è tuttavia ancora rappresentata la tragica sorte dell'uomo contemporaneo che vive in un universo dominato dal più cieco e paradossale determinismo, in balia degli eventi, simile, insomma, al biblico Giobbe — con la differenza che non c'è nessun Dio giusto ad assistere alla sventura, ma solo indifferenti e lontane intelligenze che plasmano la vita dell'uomo.

La fantasia dello scrittore distorce anche i personaggi, nei quali manca quel fondo naturalistico che si poteva ancora rintracciare nell'utopia negativa di *Player Piano*. Grottesco è infatti il destino che incombe sui due protagonisti. Il ricco Niles Winston Rumfoord, che ha sfidato lo spazio, è penetrato in un misterioso vortice temporale che lo ha reso un 'fenomeno ondulatorio', un'entità vagante per lo spazio, tragicamente consapevole di essere manovrato da forze gigantesche.

L'altro protagonista, Malachi Constant, anch'egli miliardario fortunato e senza preoccupazioni né scrupoli morali, viene avvertito da questo 'Space Wanderer' che vivrà terribili imprese. Le profezie si compiono: Malachi vaga per un universo incomprensibile, ridotto a un automa, senza identità, violenta una donna che non ama (e, come se non bastasse, è la moglie dello 'Space Wanderer'), uccide il suo migliore amico, e quando torna sulla Terra ne viene cacciato come simbolo del male e dell'orrore che incombe sull'uomo. Giunge, infine, su Titano, il satellite di Saturno, la meta che una superiore volontà gli ha imposto. Qui scopre che le bellissime sirene — che egli ha visto sulla Terra — sono solo statue senza vita.

Lo 'Space Wanderer', prima di scomparire per sempre, gli rivela la completa verità: non solo la sua vita è stata guidata da una forza occulta, ma tutto il mondo, tutta la storia umana è stata creata e diretta dalle entità supreme di una galassia incommensurabilmente lontana. Tutta la storia umana ha una funzione, la più banale e meschina che si possa immaginare.

Una delle entità supreme, il mostruoso Salo, inviato in un'altra galassia, ha avuto un guasto alla nave, e ha dovuto fermarsi su Titano. Qui egli aspetta che arrivi un piccolo manufatto metallico, il pezzo di ricambio che gli occorre per ripartire. Tutta la storia dell'umanità è stata forgiata come un avviso e un messaggio per Salo. Il compito personale di Malachi è stato quello di portare su Titano il pezzo di ricambio:

He [Salo] could watch the activities on Earth by means of a viewer on the dash panel of his ship. The viewer was sufficiently powerful to let Salo follow the activities of Earthling ants, if he so wished.

It was through this viewer that he got his first reply from Tralfamadore. The reply was written on Earth in huge stones on a plain in what is now England. The ruins of the reply still stand, and are known as Stonehenge. The meaning of Stonehenge in Tralfamadorian, when viewed from above, is: « *Replacement part being rushed with all possible speed* ».

Stonehenge wasn't the only message old Salo had received. There had been four others, all of them written on Earth. The Great Wall of China means in Tralfamadorian, when viewed from above: « *Be patient. We haven't forgotten about you* ».

The Golden House of the Roman Emperor Nero meant: « *We are doing the best we can* ».

The meaning of the Moscow Kremlin when it was first walled was: « *You will be on way before you know it* ».

The meaning of the Palace of the League of Nations in Geneva, Switzerland, is: « *Pack up your things and be ready to leave on short notice* ».

Ma lo scrittore, non ancora contento, vuole suggerire una ancora più totale immagine di universale futilità. Salo è un

automa; le lontane potenze che dominano la Terra sono automi che si costruiscono da sé. La ragione del viaggio di Salo — il quale dunque è stato la causa prima della nascita dell'umanità — è che egli deve portare in un'altra galassia un messaggio. Il messaggio contiene una sola parola: « *Greetings* ». Di fronte alla disgregazione dei significati ultimi, l'uomo che ha peccato (e i suoi peccati non hanno neppure più il valore di una espiazione) non può essere che Malachi Constant. Essere costanti nel dolore. Sopportare. Vivere. Niente altro è concesso.

In *The Sirens of Titan* Vonnegut ha forse caricato troppo i toni, senza distaccarsi abbastanza (come fa Burroughs), senza 'oggettivare', cioè, quei moduli fantascientifici tradizionali che egli usa. Troppo ridondante e complicato resta questo commento alla disgregazione spirituale del mondo contemporaneo. Ma, passato attraverso l'utopia negativa e la 'space opera', Vonnegut poteva ora riprendere in mano tutta la varia materia fantastica e unificarla formalmente e tematicamente, attraverso una visione parodistica della realtà.

È, in un certo senso, naturale che non sia facile dare un'idea completa di *Cat's Cradle*: il romanzo è volutamente costruito come un fascio disorganico di appunti, poesie, citazioni dal « libro di Bokonon » (la Bibbia dell'utopica repubblica di San Lorenzo). In parte è conservato lo schema del romanzo di iniziazione: il narratore che, come abbiamo visto, ha deciso di scrivere un libro sul giorno in cui scoppiò la prima bomba atomica, supera, quasi inconsapevolmente, i limiti della realtà ufficiale, scopre il vero volto dello scienziato Hoenikker che, come il Galileo brechtiano, ha rinnegato la dimensione *sociale e morale*, che la scienza deve avere. Morto lo scienziato, i tre figli hanno da lui ereditato la sua ultima invenzione, il « Ghiaccio-nove », che rende inorganica qualsiasi sostanza con cui viene a contatto.

Destituiti di una vera nobiltà, i tre figli non malvagi, ma solo delle caricature, anche fisicamente (uno di essi è un nano), vendono il segreto di « Ghiaccio-nove » per comprarsi un marito (Angela), per vivere una ridicola avventura amorosa (Newton) e per conquistare il potere (Franklin).

La conoscenza di « Ghiaccio-nove » è dunque sparsa per il mondo, come universale è il gelo che già avvolge tutte le anime. A San Lorenzo, l'isola caraibica che Vonnegut ha creato a somiglianza dell'America e del mondo, mossi da quello stesso imperscrutabile destino che aveva spinto nel cosmo Malachi Constant, si radunano tutti i miseri eroi del romanzo, il narratore, i tre fratelli, altri Americani, che simboleggiano felicemente i difetti e le virtù del loro popolo (ma il sarcasmo dello scrittore è sempre uguale); anche altri esponenti del mondo sono presenti in quest'isola utopica, un finlandese, un tedesco ex-nazista, una bellissima fanciulla, Mona, che è il simbolo della purezza.

Il narratore viene portato, per una complicata serie di avvenimenti (tutti gli eroi di Vonnegut sono un po' proteiformi), fin sulla soglia del potere: il vecchio dittatore di San Lorenzo, a cui Franklin ha dato il 'Ghiaccio-nove', sta per morire, e già il narratore sogna di poter riformare San Lorenzo, di gettare le basi per un mondo nuovo. Ma i pazzi aforismi del vecchio negro Bokonon, il santone dell'isola, nuova incarnazione del 'fool' shakespeariano, lo ammoniscono che è troppo tardi:

The hand that stocks the drug stores rules the world. Let us start our Republic with a chain of drug stores, a chain of grocery stores, a chain of gas chambers, and a national game. After that, we can write our Constitution.

L'uomo ha scelto le tenebre, secondo il motto giovanneo. Il dramma si compie, mentre tutti i personaggi si trovano riuniti nel palazzo del dittatore. Il cadavere di quest'ultimo precipita in mare, e tutta la distesa oceanica è contaminata dal « Ghiaccio-nove », che il dittatore aveva con sé:

There was a sound like that of gentle closing of a portal as big as the sky, the great door of heaven being closed softly. It was a great AH-WHOOOM.

I opened my eyes — all the sea was 'ice-nine'.

The moist green earth was a blue-white pearl.

The sky darkened. 'Borasisi', the sun, became a sickly yellow ball, tiny and cruel.

The sky was filled with worms. The worms were tornadoes.

Pure, lo scrittore non indugia nella descrizione del cataclisma e della spaventosa glaciazione: in realtà, egli sottolinea ancora che il gelo è prima spirituale che reale.

La disintegrazione finale — i personaggi che, uno a uno, si arrendono al ghiaccio e divengono statue — non avviene attraverso immagini di tragedia. È piuttosto un lento dissolversi degli ultimi significati. Il finale messaggio di Bokonon (che conclude *Cat's Cradle*) è un tragicomico invito alla morte:

If I were a younger man, I would write a history of human stupidity; and I would climb to the top of Mount McCabe and lie down on my back with my history for a pillow; and I would take from the ground some of the blue-white poison that makes statues of men; and I would make a statue of myself, lying on my back, grinning horribly, and thumbing my nose at You Know Who.

Dunque, quel libro che il narratore aveva annunciato, all'inizio, di voler scrivere, *The Day the World Ended*, egli l'ha portato, in un certo senso, a termine. Il mondo è finito, a Hiroshima o a San Lorenzo, per effetto dell'esplosione atomica o di 'Ghiaccio-nove'. L'ideale, solitario combattimento del professor Barnhouse, il primo eroe di Vonnegut, che sfida il mondo con il suo potere mentale, per riportare la pace, si infrange nella inutile ribellione di Paul Proteus, diviene passiva, disperata accettazione della realtà in Malachi Constant, per raggersi completamente nella apocalittica visione di *Cat's Cradle*.

CARLO PAGETTI

IL VIAGGIO DI DREISER IN ITALIA

Nell'ottobre del 1911 era uscito *Jennie Gerhardt*, e Dreiser, che pur aveva ragione di rallegrarsi per gli elogi di Mencken, H. B. Fuller, Frank Harris e Arnold Bennett¹, non si sentiva tranquillo per la vendita del libro, che andava, secondo lui, a rilento: non più di 5.000 copie vendute nel primo mese. Ormai egli misurava l'incoraggiamento dai diritti d'autore. Il tenue successo di stima e la susseguente virtuale soppressione del libro da parte dell'editore Doubleday verificatisi undici anni prima con *Sister Carrie* lo rendevano inquieto, diffidente e scettico nei riguardi della sua carriera di scrittore².

La venuta di Grant Richards, l'editore inglese, ai primi di novembre doveva scuoterlo dal suo pessimismo, dargli maggiore sicurezza di sé e deciderlo a fare quel viaggio in Europa che era nei suoi desideri, ma che gli pareva di non potersi permettere finanziariamente³. E di tale viaggio sentiva il

1. Cfr. R. H. ELIAS, *Theodore Dreiser - Apostle of Nature*, New York, Knopf, 1949, pp. 158-59; W. A. SWANBERG, *Dreiser*, New York, Scribner's, 1965, pp. 147-48.

2. Scriveva in quelle pagine che costituivano forse il primo inizio di *A Traveler at Forty*: « I am too uncertain of myself. Life is so strange... Do I think I am a great writer — an exceptional writer? I do not know. Time — perhaps a very little time will decide that ». (Dall'inedito *Autobiographical attack on Grant Richards*, pp. 4-5. Si tratta di un manoscritto di 23 pp., non tutte in ordine logico, in cui Dreiser, a mo' di diario, racconta le circostanze e le riflessioni personali che lo spinsero a realizzare l'idea del viaggio in Europa. È conservato nella Clifton Waller Barrett Library della Biblioteca dell'Università di Virginia).

3. Il Richards l'andò a trovare a casa la mattina del 5 novembre. Dreiser non l'aveva mai incontrato. È interessante, anche per capire lo sviluppo e il naufragio di quella amicizia, ritrovare la descrizione che il romanziere fece di lui al loro primo incontro: «... an inquiring, questioning gaze, a serene blue eye, a monocle, quite a grand air... a strong sense of individual and racial superiority. The rest of the world does not amount to much to G.R. The

bisogno, non proprio per completare la sua cultura, come verrebbe fatto di pensare, bensì per la curiosità di vedere dei luoghi di cui aveva sentito tanto parlare, in special modo l'Inghilterra, dove Yerkes, il personaggio storico che egli intendeva prendere a modello di *The Financier*, aveva vissuto l'ultima parte della vita. Il Richards s'incaricò di trovare la soluzione del problema finanziario. Gli procurò un anticipo di 1500 dollari dalla Century Company per tre articoli sul suo viaggio⁴ e per l'opzione su un eventuale libro di viaggi da stendere al ritorno, e un altro anticipo di 2.500 dollari da Harper's, principalmente su *The Financier*, di cui egli aveva già scritto circa un terzo, cioè i primi 39 capitoli.

Il 22 novembre il quarantenne romanziere partiva sul *Mauretania* insieme con Grant Richards, il quale si era occupato per lui di tutti i particolari del viaggio, dalla prenotazione della cabina sulla nave all'itinerario da seguire sia in Inghilterra che sul continente. Il soggiorno in Inghilterra durò dal 27 novembre all'11 gennaio 1912. Il 12 gennaio Dreiser arrivò a Parigi e vi si trattenne sino alla fine del mese, spostandosi poi a Montecarlo per passare alcuni giorni sulla Riviera francese in compagnia del Richards e di Sir Hugh Lane. Di lì era fissato che egli sarebbe partito da solo per una visita di circa un mese in Italia.

Il primo incontro con l'Italia Dreiser lo ebbe a Ventimiglia, dove si recò in visita da Montecarlo ai primi di febbraio

average man is either a fool, a knave, a dog or an inconsiderable quantity of something not to be bothered with. He takes things (nearly all things) with an air. 'Oh, yes!' 'You don't say!' 'Dear me!' 'Really' are some of his expressions. He usually begins with 'I tell you what we shall do', entirely irrespective of what you may be thinking of and wishing to do».

Quanto allo stato delle proprie finanze Dreiser precisa che in quel momento non possedeva che 400 dollari, ma aveva da fronteggiare prossime scadenze per circa 420 dollari. (*idem*, pp. 7-8; 11.)

4. *MS*, 46. Nel presente articolo indicheremo con *MS* il dattiloscritto originale del libro, conservato nella Dreiser Collection dell'Università di Pennsylvania; con *T at F* il libro stesso, *A Traveler at Forty*, New York, The Century Co., 1913. Faremo pure riferimento agli appunti del viaggio in Europa, anch'essi conservati nella Dreiser Collection.