

KURT VONNEGUT:
LA CONQUISTA DEI MONDI INTERIORI

Linguaggio scientifico e speculazione sulla soggettività del Tempo: The Sirens of Titan (1958)

Il fulcro di *The Sirens of Titan*¹ è un espediente linguistico, il «*chrono-synclastic infundibulum*» (infundibolo cronosinclastico), un punto di fuga, oltre che un «accidente» spaziale, una distorsione temporale. Come e più delle «falle» temporali, nell'uso che ne fanno gli scrittori di SF, la sua funzione è quella di distruggere la tradizionale concezione dello spazio, del tempo e della causalità, che era legata ad una visione lineare, pre-copernicana e soprattutto pre-einsteiniana dell'universo.

Solo chi è rimasto «*chrono-synclastic infundibulated*» riesce ad avere una visione extra-temporale del nostro pianeta e dell'intero universo, per scoprire che la manipolazione degli eventi e il controllo sul tempo sono una responsabilità che qualche Dio beffardo e indifferente si è scrollato di dosso (anche se il fine per cui

1. Rumford e il suo cane sono rimasti «*chronosynclastic infundibulated*» e si materializzano periodicamente sulla terra e su altri pianeti. Rumford porta avanti il suo piano per trasformare l'ideologia e la religione dei terrestri, per cui rapisce, tra i moltissimi altri, la propria moglie e Malachi Constant, ereditiero la cui storia è emblematica di una situazione in cui «caso» e sfacciata fortuna si incontrano per favorire un individuo su tutti i suoi simili. I Rapiti vengono condotti su Marte, da dove Rumford prepara una spedizione da farsi contro la terra, con eserciti di uomini condizionati psichicamente; i «Marziani» vengono sterminati e Rumford può imporre, sulla scia del complesso di colpa suscitato dallo sterminio di invasori disarmati, la sua religione del «Dio Indifferente». Rumford è a sua volta manipolato dai Trafalmadoriani, il cui esploratore-messaggero, Salò, è rimasto in panne su Titano (dove Rumford è costantemente materializzato) e aspetta da 25.000 anni un pezzo di ricambio per la sua astronave. Il pezzo è un portafortuna che il figlio di M. Constant e della moglie di Rumford ha raccolto su Marte; il ragazzo, e i suoi genitori, gli unici scampati al massacro, vengono inviati su Titano, per permettere a Salò di riavere il pezzo di ricambio. Si scopre che tutte le grandi opere di architettura terrestre sono banali messaggi che i Trafalmadoriani inviavano a Salò, che a sua volta era programmato per consegnare un messaggio «segreto», «Greetings», che Rumford, in punto di morte, pretende di sapere per amicizia e ricompensa, causando però lo scontro tra amore e dovere che porta il quasi-umano robot all'autodistruzione.

Rumford instaura la religione del Dio onnipotente, «the Utterly Indifferent», è quello di restituire agli uomini la responsabilità delle loro azioni). Una conseguenza del fatto che la manipolazione rimane comunque in mano a qualcuno, e che questo è sicuramente controllato a sua volta da qualcun altro, è quella che non è più dato di conoscere l'identità dell'ultimo manipolatore, perché l'«Estremamente Indifferente» si rifiuta di manipolare.

Il gioco linguistico del «*chrono-synclastic infundibulum*» lega attorno a sé tutta una serie di immagini, le cui interrelazioni compongono una figura, un disegno a spirale; David Ketterer² analizza la duplice valenza, creativa e distruttiva, dell'immagine. In effetti, la spirale può essere immaginata come in movimento centripeto, attorno ad un asse che rappresenta la coscienza umana, l'uomo, cui Vonnegut propone ancora una volta la religione, un po' obsoleta, dell'amore universale.

Essa è creativa in quanto rappresenta la tecnica narrativa di Vonnegut, l'uso costante dell'«*indirection*», la libera associazione che sembra procedere casualmente, ma che richiama continuamente immagini precedenti, e l'uso di richiami mitologici, biblici e letterari nei nomi propri; creativa, come sostiene Ketterer, quando tende a chiudersi, ad avere un senso; quando insomma cerca una ridefinizione del posto dell'uomo nel mondo.

La valenza distruttiva, invece, è legata al carattere elusivo, sfuggente, della realtà, ad una forza centrifuga che allontana volta per volta qualsiasi certezza, anche quella di essere manipolati da qualcosa di definito, e quindi si insinua il terribile dubbio che ha distrutto i leggendari antenati dei robot trafalmodoriani, la consapevolezza che il vivere sia fine a se stesso e cioè senza senso.

Come scrive Ketterer, «la superficie di un romanzo di Vonnegut diviene perciò un mosaico caleidoscopico o un gioco di pazienza che permette possibilità multiple nella collocazione di ciascun pezzo»³. C'è quindi un solo modo per sperimentare il «libe-

2. DAVID KETTERER, *New worlds for old: the apocalyptic imagination, science fiction and American literature*, Anchor Press/Doubleday, Garden City, N.Y., 1974, pp. 311-313.

3. *Ibid.*, p. 316.

ro arbitrio» umano: al narratore rimane la possibilità di ordinare, secondo un ordine soggettivo, i vari pezzi del «puzzle», spezzando l'angoscioso tentativo di capire se quello che accade sia frutto di «purposeful design or accident», e raffigurando un universo problematico, un disegno (a spirale) sfuggente e ordinato nello stesso tempo.

Al lettore rimane invece la possibilità di riordinare il disegno, una volta fatto proprio il punto di vista, o meglio la visione onnisciente dell'autore, sia secondo le tracce fornite da quest'ultimo che secondo esigenze di tempo (il libro regge ad una seconda ed a una terza lettura) e intellettuali, in modo da lasciarlo ad indagare sul senso, non dato mai per compiuto, e sul significato, inutile quanto il Dio Indifferente.

Il carattere squisitamente speculativo della SF viene pienamente alla luce in questo romanzo: le frontiere esterne della SF sono denunciate sin dall'inizio del romanzo come espediente ideologico dei manipolatori più prossimi (il Presidente), la cui unica «scusante» è quella di non sapere di essere a loro volta manipolati; una visione critica, distaccata perché consapevole, può scendere solo dall'alto dell'utopia (il presente virtuale dell'autore, indicato come di poco precedente alla Terza Depressione che aveva seguito la Seconda Guerra Mondiale).

In un periodo di «revival» religioso e umanistico, l'autore può osservare la futilità della conquista dei mondi esterni:

Mankind, ignorant of the truths that lie within every human being, looked outward — pushed ever outward. What mankind hoped to learn in its outward push was who was actually in charge of all creation, and what all creation was about.

Mankind flung its advance agents ever outward, ever outward. Eventually it flung them out into space, into the colorless, tasteless, weightless sea of outwardness, without end.

It flung them like stones.

These unhappy agents found what had already been found in abundance on Earth — a nightmare of meaninglessness without end. The bounties of space, of infinite outwardness, were there: empty heroics, low comedy and pointless death.

Outwardness lost, at last, its imagined attractions.
Only inwardness remained to be explored...

The following is a true story from the Nightmare Age, falling roughly, give or take a few years, between the Second World War and the Third Depression⁴.

Siamo però ancora una volta in presenza di un'utopia ambigua, i cui dati salienti sarebbero quelli abbozzati «in nuce» nella religione di Rumford, col suo rituale di tipo magico-religioso (per scongiurare la buona come la cattiva sorte e rendere tutti uguali), e soprattutto con la sua capacità di occultare la manipolazione ideologica, non più coartiva o ipnotica come su Marte. Rumford (Vonnegut) conosce bene la meccanica del «quinto potere», e sa che la più acritica ricezione dei messaggi richiede la completa dedializzazione dell'intelletto umano:

If the big reward came first, and then the great suffering, said Rumford, it's the contrast they like. The order of events doesn't make any difference to them. *It's the thrill of the fast reverse*⁵.

Logica millenaria come il cattolicesimo, di cui la religione di Rumford è una semi-ironica trasposizione, ma anche un avvenimento da cercare sotto la superficie, questo brano ribadisce il concetto che chi detiene il controllo sul tempo, ed ha una visione onnicomprensiva degli eventi, è un manipolatore, il che non esclude che possa essere a sua volta manipolato da chi ha disegni che sono ancora più onnicomprensivi, come avviene tra i piani di Rumford e quelli dei Trafalmodoriani.

In un universo in espansione, anche il tempo sembra soggetto ad espandersi indefinitamente, mancando adeguati sistemi di riferimento: non rimane che rinunciare alla «infinite outwardness», e guardarsi dentro, sull'unico piano reale, il presente, che attraversa perpendicolarmente la spirale nel suo asse, la coscienza umana, macchiata collettivamente di crimini così orribili da non poterne scaricare la responsabilità semplicemente sui manipolatori (quali?).

4. KURT VONNEGUT, *The Sirens of Titan*, Dell, New York, 1959, p. 7, corsivo mio.

5. *Ibid.*, p. 247.

La colpa archetipa di Adamo non può essere cancellata attraverso una rituale immolazione, come quella di Cristo (e dei suoi successori come Malachi Constant). Essa è divenuta colpa sociale e politica (anche farsi manipolare è una colpa), e la «coscienza infelice» della maggioranza silenziosa diviene via via responsabilità sempre più pesante.

Il motivo del complesso di colpa, appena presente in *The Sirens of Titan*, è determinante in *God bless you, Mr. Rosewater* (1965), il cui protagonista è oppresso dalla colpa di aver ucciso per sbaglio un giovanissimo pompiere tedesco, durante la Seconda Guerra Mondiale.

«Il complesso della guerra», come lo chiama Greiner⁶, e il motivo dell'atrocità della guerra, sempre accennati e mai completamente esorcizzati, ritornano nel romanzo più autobiografico di Vonnegut: lo humor degli altri romanzi si colora di nero, e la manipolazione del tempo e della narrazione divengono auto-inganno, una difesa quasi invalicabile.

Slaughterhouse-Five (1969) è il romanzo che Vonnegut scrisse a ventitré anni di distanza dalla sua esperienza di prigioniero di guerra a Dresda: il bombardamento della città, con i suoi 135.000 morti (civili), il senso distorto della giustizia, la completa disintegrazione della razionalità.

«Insolita narrativa di guerra», come la chiama Greiner, in cui la componente fantascientifica ha una funzione centrale nella ricostruzione di un contesto, di un ambiente in cui sia possibile sopravvivere.

Assurdità e illusione: Slaughterhouse-Five or the Children's Crusade. A duty dance with death.

C.B. Harris, in *Contemporary novelists of the absurd*⁷, distingue una particolare linea di tendenza del moderno romanzo americano, che si è sviluppata negli anni '50 e '60, con scrittori quali

6. DONALD J. GREINER, «*Slaughterhouse-Five and the fiction of Atrocity*», *Critique*, vol. XIV, n. 3 (1973).

7. CHARLES B. HARRIS, *Contemporary American Novelists of the Absurd*, New Haven, 1971.

Heller, Vonnegut, Pincheon, Barth e i «pop novelists»: essi, pur mantenendosi al di fuori della sperimentazione stilistica dell'avanguardia, hanno elaborato una vera e propria estetica dell'assurdità.

Il loro uso della farsa, della parodia e del burlesco ha portato alla luce una componente estremamente interessante e significativa della cultura occidentale contemporanea, il «black humor», figlio legittimo delle atrocità della guerra (morte senza senso) e di fenomeni come nazismo e fascismo, psicodrammi di massa che lasciano poca possibilità di distinguere tra carnefici e vittime (ad eccezione delle persecuzioni razziali e politiche), tra manipolatori e manipolati.

Forma estrema di denuncia e di autodifesa nello stesso tempo, la «black comedy» ha fatto sua una visione del mondo che, per quanto non nuova, si era definitivamente affermata in diversi settori del sapere scientifico.

La visione assurdistica può essere definita come la convinzione che siamo intrappolati in un universo senza senso e che né Dio né l'uomo, né la teologia né la filosofia, possono dare un senso alla condizione umana... La «nuova» logica, con la sua affermazione dello illogico, e la scienza moderna, con la sua negazione della causalità e il suo concetto di entropia, elevano il caos a livello di fatto scientifico⁸.

La sociologia parla di «folla solitaria di uomini d'organizzazione, che diventa assurda» e la televisione riduce asetticamente immagini dal vivo di massacri a mero «spettacolo», quasi fosse solo un film di guerra.

Nell'opera di Vonnegut, la narrativa dell'assurdo e la paradossale natura della SF si incontrano per parlare di una realtà che scotta, con due stati mentali a prima vista irriducibili tra loro: la denuncia e l'autoconsolazione, l'orrore per l'ecatombe di Dresda e l'illusione che, per dimenticare, basti guardarsi indietro e affrontare ciò che è avvenuto con l'occhio spassionato della rassegnazione. La fantascienza è dichiaratamente, nell'opera di Vonnegut, un

8. *Ibid.*, p. 17.

mezzo per riorientarsi in un mondo in cui la realtà non solo è esclusiva e multipla, ma è diventata un coacervo di esperienze irrazionali sin troppo tangibili.

La SF è il polo sognante, autodifensivo, dell'orrore in cui Vonnegut si sente coinvolto; la narrazione autobiografica, che fa da cornice alla narrazione su Billy Pilgrim, e lo stesso titolo (e sottotitolo): «a duty dance with death», ne rappresentano il lato oscuro, l'atmosfera da incubo, l'incapacità di districarsi tra i ricordi di un'esperienza traumatica, e il desiderio, a lungo frustrato, di un atto di denuncia per scongiurare il caso fortuito della propria sopravvivenza («e sopravvissi per raccontare la storia»).

La procrastinazione di ventitré anni determina la distanza temporale degli eventi e la serie di espedienti narrativi adottati sottolineano la distanza emotiva, l'equilibrio raggiunto proprio attraverso un uso liberatorio della narrativa fantascientifica.

Come per la «black comedy», il tipo misto di narrazione di cui si serve l'autore ha l'obiettivo di «denunciare divertendo», di difendersi attaccando, di trovare quel filo sottile che separa la realtà dall'immaginario, e la realtà dell'incubo passato (Dresda) dall'incubo presente (Vietnam, uccisione di R. Kennedy e di Martin Luther King).

All this happened, more or less. The war parts *anyway*, are pretty much true. One guy I knew really was shut in Dresden for taking a teapot that wasn't his. Another guy I knew really did threaten to have his personal enemies killed by hired gunmen after the war. And so on⁹.

Tutto il primo capitolo non è solo il resoconto semiautobiografico della difficoltà incontrata nello scrivere il suo «famoso libro su Dresda»: ci sono molti richiami tematici tra l'iniziale narrazione in prima persona dell'autore, e quella in terza persona del narratore onnisciente sulle vicende di Billy Pilgrim (il personaggio schizoide in cui Vonnegut proietta, e con cui esorcizza, la sua stessa nevrosi); questo aspetto sarà comunque analizzato in seguito.

9. KURT VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five, or the Children's Crusade. A duty-dance with Death*, Panther Book, 1969, p. 9.

Grenier ha osservato come Billy Pilgrim (Vonnegut) doveva aver sperimentato un duplice senso di colpa: «In quanto americano Billy condivide la colpa sia degli Alleati martirizzatori che delle vittime tedesche che sopravvissero»¹⁰; sopravvissuto tra pochi alla strage (inutile) causata dai suoi connazionali, egli si trova per molti anni nell'impossibilità di scrivere il libro:

I would hate to tell you what this lousy little book cost me in money and anxiety and time. When I got home from the Second World War twenty-three years ago, I thought it would be easy for me to write about the destruction of Dresden, since all I would have to do would be to report what I had seen. And I thought, too, it would be a masterpiece or at least make me a lot of money, since the subject was so big.

But not many words about Dresden came from my mind then — not enough of them to make a book anyway.

And not many words come now, either...¹¹.

Grenier osserva che una specie di «paralisi psichica» deve aver funzionato come necessaria difesa contro la piena realizzazione di ciò che si sospetta sia accaduto, e questo tipo di paralisi è già stata riscontrata (in occasione di fatti gravissimi quali il bombardamento di Hiroshima e la strage di My Lai) non solo nei singoli individui, ma anche nella coscienza collettiva nazionale.

Vonnegut si trova nell'impossibilità di affrontare i suoi ricordi con obiettività, non può riportarli semplicemente, per due motivi: il suo coinvolgimento personale, e l'impossibilità di dare un ordine, una spiegazione razionale (e non ideologica, come fu data, molto tardi, quando l'intero affare smise di essere «top secret»), di una azione così atroce e immotivata.

Il libro, una volta finito, non può essere che un fallimento, «perché non c'è niente di intelligente da dire su un massacro», e soprattutto «dal momento che è stato scritto da un pilastro di sale»¹².

10. D. GRENIER, *art. cit.*, p. 23.

11. K. VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five*, p. 9.

12. *Ibid.*, pp. 20-22.

Atto inutile, ma umano come quello della moglie di Lot, guardare indietro, all'Apocalisse, è una tentazione da cui non si esce immuni: il prezzo è la paralisi emotiva (figura spaziale della statua di sale) e il congelamento del tempo storico (figura temporale: «Billy has come unstuck in time»), la rinuncia al presente e l'accettazione di un ruolo passivo tanto nel controllo della memoria («Billy is spastic in time») quanto nella vita (Billy dapprima testimone passivo a Dresda, accetta poi stoicamente ciò che è, perché è sempre stato e sempre sarà, in base alla filosofia dei Trafalmadoriani).

Un romanzo contro la guerra, scrive l'autore, è inutile quanto un romanzo contro i ghiacciai, quanto una crociata, quanto, sembrerebbe concludere, qualsiasi tentativo di cambiare la realtà. La logica extra-temporale dei Trafalmadoriani fa breccia anche nel primo capitolo, sia nel linguaggio (la formula usata da Billy Pilgrim per esorcizzare qualsiasi tipo di morte: «so it goes»), che nella narrazione, con lo slittamento continuo dei piani temporali e nelle anticipazioni tematiche sulla natura del tempo e della realtà.

L'autore non segue un piano ordinato per descrivere i vari eventi (telefonata e visita ad un commilitone, viaggio in Europa per rivedere Dresda, visita alla Fiera di New York, etc.); essi si incrociano caoticamente, assieme a degli scorci di passato e a reminiscenze di natura più o meno letteraria, che, o sottolineano l'impossibilità dell'uomo di sfuggire alla sua condizione alienata¹³ e della storia di sfuggire al suo tragico ciclo, o indagano sulla natura della realtà e della morte (libro di Roethke, libro di Erika Ostrovsky su Céline, che dopo aver fatto la guerra diviene medico e comincia a scrivere «grotesque novels»).

Quest'ultimo, Céline, affascina Vonnegut in modo particolare:

The truth is death, he wrote, I've fought against it as long as I could... danced with it, festooned it, waltzed it around... decorated it with streamers, titillated it...¹⁴

13. Notare la canzone: «Mi chiamo Yon Yonson/ e sto nel Wisconsin,/ a sgobbare in segheria./ Quando cammino per la via/ la gente mi chiede: 'Come ti chiami?./ E allora rispondo:/ Mi chiamo Yon Yonson,/ e sto nel Wisconsin...»; K. VONNEGUT, *Mattatoio N. 5*, Mondadori 1970, p. 9.

14. K. VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five*, p. 21.

Guardarsi indietro significa guardare la morte (Céline la vede come una figura sessuata, una donna), che non ha senso, ma è reale, permanente:

Time obsessed him... [c'è una scena in un suo racconto in cui] Céline wants to stop the bustling of a street crowd. He screams on paper, Make them stop... don't let them move anymore at all... There, make them freeze... once and for all... So that they won't disappear any more ¹⁵!

Congelare il tempo in immagini, fotografiche o filmiche, che possono essere perfettamente documentate, permanenti e sincroniche, è di fatto una capacità dei Trafalmdoriani, ed è in parte il meccanismo che Billy Pilgrim, pur non potendo controllare, subisce per il suo essere «unstuck in time».

L'unica realtà è la propria esperienza, soprattutto se è documentata (scritta), perché la Storia è un «bluff», è costruita, è «falsa coscienza»: alla Fiera Mondiale di New York, «[he] saw what the past had been like, according to the Ford Motor Car Company and Walt Disney, saw what the future would be like, according to the General Motors. And I asked myself about the present: how wide it was, how deep it was, how much was mine to keep» ¹⁶.

Vonnegut si chiede con ciò quanto materiale possa essere traspunto nella narrazione su Billy Pilgrim, e quanto invece sia incommunicabile, troppo sepolto nei recessi della sua psiche; questo, malgrado l'autore metta tra sé e il protagonista la massima distanza, intervenendo nella narrazione diverse volte in prima persona, per ricordarci che lui era là a sua volta, e ripetendo spessissimo «he says», per addossare la responsabilità dei viaggi e delle osservazioni più inverosimili a Billy.

Se l'autore sfugge al coinvolgimento, usando, come osserva Ketterer, l'indirezione, la minimizzazione e una descrizione spassionata, Billy sfugge alle immagini più crude dell'Apocalisse e ai momenti di grande sconforto vagando in piani temporali diversi:

15. *Ibid.*, p. 19.

16. *Ibid.*, p. 34.

non è un caso che il suo primo viaggio avvenga nel '44, molto prima che l'autore decida di motivare la particolarità di Billy, per un tardivo scrupolo di verosimiglianza, (esso può servire solo ad ingannare la figlia) con un incidente aereo che gli provoca una lesione cranica, e che serve più attendibilmente a metterlo in contatto, in ospedale, con un ideologo della guerra, un altro che si aggiunge al coro del «that's war».

Il materiale narrato, fluito disordinatamente nella parte in prima persona, trova una specie di ordine formale nella seconda parte: lo stile è sempre quello «telegrafico e schizofrenico» dei racconti trafalmadoriani, che, essendo letti tutti in una volta, hanno il fine di suggerire una visione di bellezza e di unità della realtà frammentaria e multipla.

Il tempo è scandito dai paragrafi, molto brevi, ciascuno dei quali ha il controllo su un viaggio di Billy, su un pensiero, su un avvenimento. I viaggi sono solitamente annunciati («Billy blinked in 1965, traveled in time to 1958»), oppure vengono motivati da altri fatti accidentali, quali l'accelerazione del disco volante mentre Billy è condotto su Trafalmore o gli scossoni del treno dei prigionieri di guerra.

Questi interventi più discorsivi dell'autore-narratore, che si rivela essere un compagno di prigionia di Billy (si inserisce come attore in una scena particolarmente simbolica nelle latrine, dove la dissenteria porta via tutto, anche l'anima), costituiscono la parte più letteraria del libro, o meglio sono l'elemento che impedisce al libro di nascere sin da subito nel segno della riduzione cinematografica, come sceneggiatura, come copione.

La particolarissima tecnica di uno «stream of consciousness» in terza persona (senza essere mai lirismo) tende a rendere definitivamente oggettivo il contenuto della coscienza e della memoria, a trasporlo in immagini cristallizzate come tanti pezzi di pellicola, che il regista inceppato, spastico, o meglio «unstuck in time» prende in visione da qualche tecnico del montaggio (Trafalmadoriani, inconscio o autore), che si rifiuta di usare un ordine cronologico. Anche lo stile letterario dei Trafalmadoriani è una metafora del cine-

ma: i messaggi brevi sono le inquadrature, le scene il cui senso immediato si combina con quello delle altre scene, per tradurre il significato che il regista si propone di esprimere.

La professionalità di Billy è pure legata alla vista; egli è un ottico, che però non può controllare le proprie visioni ed è costantemente immerso in un sogno ad occhi aperti, seguendo le immagini dissociate della sua vita, dalla nascita alla morte.

La tecnica dell'interpolazione, che il cinema usa per suggerire lo scorrere del tempo, ordinando «in successione due o tre brani di azioni parallele a guisa di 'fuga visiva', in modo che sullo schermo risultino come scene inserite a vicenda l'una nell'altra»¹⁷, diviene in questo romanzo un principio strutturale che potrebbe moltiplicarsi all'infinito, dal momento che le scene parallele non riguardano più solo porzioni di spazio (e relativi «plots»), ma aggrediscono l'intera esperienza vissuta del personaggio schizoide che appartiene ad una serie innumerevole di piani temporali.

Se il cinema, con l'interpolazione, spazializza formalmente il tempo (tanto più distante la scena parallela, quanto più lungo sembrerà il tempo trascorso), qui il procedimento è una conseguenza della compresenza sincronica di infiniti piani temporali, nella concezione del tempo dei Trafalmadoriani ma soprattutto nella durata della memoria, nella psiche umana.

Le associazioni psichiche, i ricordi, erano sempre stati trattati dalla letteratura e dal cinema con la tecnica del «flashback»: questa tecnica però presuppone quell'unità psicologica che Vonnegut nega al suo personaggio. La funzione flashback è quella di integrare la narrazione sul piano del presente, di ricostruire, al limite, un'identità (James Hilton, *Prigioniero del passato*; il film di Ermler «Rovine di un impero», 1927).

C'è sempre un punto finale della coscienza (il presente in progressione) che rappresenta il punto più alto della consapevolezza della propria identità, cui il ricordo si aggiunge; i viaggi nel tempo di una coscienza lacerata dal complesso di colpa e dal trauma dell'Apocalisse, non partono né tornano necessariamente al presen-

17. BÉLA BALÁZS, *Il film—Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Reprints Einaudi, Torino, 1975, p. 138.

te: non esistono piani privilegiati del tempo, e si può viaggiare da una scena del passato ad una del futuro o del passato prossimo senza passare dal presente, che è un piano temporale come tutti gli altri.

Il film, scrive Bela Balàzs, può rappresentare un processo di associazione psichica ma anche il suo contrario: così «la serie di immagini cinematografiche non *rappresenta* la serie di immagini della associazione, ma al contrario le *dissocia*, la mette in moto e le imprime un corso determinato. In tal caso il film desta nello spettatore una serie di pensieri che non occorre più esprimere e rappresentare»¹⁸.

La dissezione, la scomposizione di immagini può essere letta come diagnosi di schizofrenia del personaggio, ma dal punto di vista dell'autore può essere intesa come terapia psicanalitica, autoanalisi, scarica psichica ed emotiva.

Nel corso della narrazione, ricorrono una serie di immagini liberatorie, dal «wet dream» su Montana Wildhack, alle sequenze osservate con l'occhio vergine del film di guerra visto a ritroso, all'immagine della distruzione dell'universo ad opera di un pilota trafalmadoriano.

Immagini liberatorie perché deresponsabilizzate, esse assumono una funzione consolatoria non solo per il protagonista e per l'autore; sovvertendo l'ordine del tempo, le leggi della causalità, il presente della libera scelta, esse esercitano un grande fascino sul lettore, che scopre, tra le altre cose, di non essere in quanto «Uomo» l'unico responsabile del destino dell'intero universo.

Il motivo del sogno ha la stessa funzione: Billy, in occasione della morte di un compagno di prigionia, si rende conto che «Nearly everybody, seemingly, had an atrocity story of something Billy Pilgrim had done to him *in his sleep*. Everybody told Billy Pilgrim to keep the hell away»¹⁹.

Il complesso di colpa di Vonnegut si è generalizzato: ogni comportamento di Billy è consapevole, limita la libertà e la vita degli

18. *Ibid.*, p. 142.

19. K. VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five*, p. 54.

altri. Ma ci viene detto esplicitamente che è un sogno, un incubo (come la Storia), da cui è però possibile svegliarsi: ciò, se non è vero per Billy, è vero per l'autore, che nell'ultimo capitolo ritorna, liberato, all'attualità, che non è migliorata poi molto e appare ugualmente indecifrabile.

La logica della sopravvivenza che Billy ha imparato su Trafalmore prevale alla fine (meno male che ci sono momenti belli da ricordare) e mentre Billy partecipa agli scavi di Dresda nel '45 ed Edgar Derby (il più patriottico dei prigionieri americani) viene giustiziato per una teiera rubata, l'autore può tornare a Dresda con un amico e seppellire simbolicamente i suoi dolorosi ricordi (c'è un veicolo a forma di bara nelle vicinanze).

L'unico commento è quello di una natura indifferente, il trillo di un uccello nella calma e nella immobilità che segue qualsiasi massacro.

La logica del tempo immobile.

Billy è «spastic in time, has no control over where he is going next, and the trips aren't necessarily fun. He is in a constant state of stage fright, he says, because he never knows what part of his life he is going to have to act in next»²⁰.

Ma l'angoscia, il terrore di Billy, non è tanto ciò che prova un attore dinanzi al suo pubblico, quanto il disagio di una persona dinanzi al suo doppio: egli non recita a soggetto, ma vede continuamente agire se stesso, in scene sempre uguali a se stesse, di cui solo l'ordine può cambiare cioè il montaggio.

Il tipico effetto psicologico del viaggio nel tempo in questo romanzo è sfruttato al massimo; la moltiplicazione di Billy segue parallelamente la moltiplicazione dei piani temporali, teoricamente infinita, e l'immagine della schizofrenia è condotta al limite estremo.

Le frontiere dell'«inwardness» non si possono conquistare; indagare nella propria psiche e nell'inconscio collettivo nazionale significa scoprire, portare alla luce le colpe accumulate durante la

20. *Ibid.*, p. 46.

conquista delle frontiere esterne. Questo processo è talmente autodistruttivo da richiedere l'aiuto degli «aggiustatori di coscienze», della psicanalisi.

La riflessione sulla propria durata storica, sul proprio vissuto, diviene rinuncia alla possibilità concreta di influire sulla realtà; come scrive F. Ferrini, la fantascienza, spazializzando la durata storica della vita e del tempo, rende due volte incomprensibile la Storia, in quanto prassi e in quanto dialettica:

Ogni tentativo di modificare il suo corso preordinato è destinato a sicuro fallimento. È così che la fantascienza, per la quale non esiste nessuna possibilità di forzare il corso degli accadimenti, di sfuggire al condizionamento dello sviluppo storico elevato al ruolo di brutale destino, convalida la ideologia che niente può essere cambiato. I dati della realtà sembrano permanenti e insuperabili e il soggetto umano si riduce ad uno spettatore incapace di influire su ciò che accade, come una particella isolata e inserita in un sistema che gli è estraneo. L'atteggiamento contemplativo di fronte ad un processo regolato secondo leggi meccaniche che si svolge indipendentemente dalla coscienza, sul quale l'attività umana non ha alcun influsso e che si manifesta perciò come un sistema definito e concluso, modifica anche le categorie fondamentali del rapporto immediato dell'uomo con il mondo: esso riduce il tempo e lo spazio ad un unico denominatore, porta il tempo a livello dello spazio.

Questo tempo non è più la durata completa dell'attività creatrice ma un tempo spazializzato. Il tempo è strutturato dialetticamente dall'avvenimento e dalla irreversibilità; è una dimensione dialettica non solo perché, contrariamente allo spazio, è impossibile concepirlo in stato di quiete, ma anche perché la sua progressione realizza una sintesi che rinasce continuamente dalle sue tre dimensioni, passato, presente e avvenire. È una totalità che può essere dissociata attraverso la reificazione del passato o dell'avvenire — l'ideologia, l'utopia, la nevrosi, il delirio ne sono gli esempi ma tale dissociazione comporta la de-realizzazione di ogni facoltà di comprensione del mondo... Scartando ogni alternativa storica rapportata alle possibilità concrete e alle condizioni oggettive di trascendenza, la fantascienza accetta soltanto la falsa alternativa, l'alternativa disarmante tra ordine e disordine, fra il già costituito e il caos²¹.

21. FRANCO FERRINI, *Che cosa è la fantascienza*, Ubaldini, Roma, 1970, p. 54.

Questo giudizio, pure se molto categorico, mette in luce una tendenza che Vonnegut, e con lui parte della fantascienza, ha ereditato dal substrato culturale della civilizzazione americana: l'atemporalità della rivelazione religiosa, l'archetipo perdita-ricerca dell'innocenza e il rito di iniziazione, che ha la funzione di reinserire l'individuo (innocente) nella società (colpevole).

Il film di guerra in televisione visto da Billy, «slightly unstuck in time», è un'esperienza liberatoria e regressiva ad un tempo: visto a ritroso, trasforma le immagini di distruzione, ricomponendole nella loro integrità originaria, sino a riportare e seppellire le materie prime delle armi mortali nelle miniere di provenienza.

The American fliers turned in their uniforms, became school kids. And Hitler turned into a baby, Billy Pilgrim supposed. That wasn't in the movie. Billy was extrapolating. Everybody turned into a baby, and all humanity, without exception, conspired biologically to produce two perfect people named Adam and Eve, he supposed²².

L'unico modo per riconquistare l'innocenza perduta è quello di scomporre e congelare il tempo in fotogrammi e tutt'al più piani-sequenze, che è possibile prendere in visione anche a ritroso, non importa se a prezzo della regressione.

Billy comincia a viaggiare nel tempo durante la guerra, ma impara molto dopo, dai Trafalmadoriani, una adeguata filosofia del tempo, che è ovvia quanto funzionale. La sua prima domanda dopo essere stato rapito, «perché io?», è molto umana: la risposta è «perché questo momento semplicemente è»; il tempo è una «goccia d'ambra» in cui si è intrappolati, non si può sfuggire; non esistono perché.

Vedendo il tempo come un terrestre può vedere «la distesa delle Montagne Rocciose», i Trafalmadoriani mettono a «infinito» il fuoco della loro vista: vedono tutto il tempo, e questo non può essere cambiato dal momento che già è; anche la distruzione dell'universo non può essere evitata perché il momento è già strutturato in quel modo: un pilota trafalmadoriano preme un bottone e... non si può fermare, perché «egli l'ha sempre premuto, e sempre

22. K. VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five*, p. 46.

lo farà. Noi glielo lasciamo *sempre* fare e glielo permetteremo *sempre*; Billy scopre che «solo sulla terra si chiacchiera di libero arbitrio». Secondo i Trafalmadoriani, i terrestri vedono il tempo attraverso un buco in una sfera che incasella la testa, al quale buco è fissata una lunga vescica con un puntino alla fine, che permette una visione limitatissima.

Alla base della filosofia del tempo dei Trafalmadoriani c'è una concezione epicurea della realtà: la loro storia ha conosciuto momenti terribili ed essi si limitano ad ignorarli, e a concentrarsi solo sui momenti belli; di una persona morta (e chi non lo è già tra i Trafalmadoriani?) si può così dire che ha conosciuto momenti migliori, e la morte si accetta come qualsiasi altro momento della vita: «so it goes».

Billy attinge a questa filosofia e ne ricava una preghiera:

God grant me
the serenity to accept
the things I cannot change,
courage
to change the things I can,
and wisdom always to tell
the difference

e aggiunge: «among the things Billy Pilgrim could not change were the past, the present and the future»²³.

L'accettazione della morte e la filosofia extraterrestre si traducono così in questo romanzo in mezzo espressivo, liberatorio. C'è ancora molta distanza, alla fine, tra l'autore e il personaggio; un'ironica vignetta derivata dal medaglione di Montana Wildhack, con tanto di cuore e angioletto disegnati, inneggia all'armonia riconquistata (il periodo allo zoo di Trafalmore) e nello stesso tempo alla calma postapocalittica, all'immobilità della morte:

23. *Ibid.*, p. 135.

Everything
was
beautiful
and nothing
hurt²⁴.

La rassegnazione aiuta a vivere e l'arte, come la fantascienza, aiuta a liberarsi del complesso di colpa attraverso una visione trafalmadoriana del tempo, o comunque extratemporale, divina.

La remissione dei peccati, la deresponsabilizzazione individuale vengono quindi offerte da Vonnegut al lettore per essere condivise e sancite dal riconoscimento comune della propria estraneità nei confronti di ciò che è stato e di ciò che è.

ANNA RITA SCALESE

24. *Ibid.*, p. 136.