

3. L'EVENTO TOSSICO AEREO²¹

«Da qualche tempo Slothrop era ossessionato dall'idea che da qualche parte vi fosse una bomba razzo con il suo nome dipinto sopra – se loro avevano deciso davvero di farlo fuori (e il termine 'loro' non si riferiva certo solo ai nazisti) quello era il modo più sicuro: non gli costava niente scrivere il suo nome su *tutte le bombe, giusto?*»²². Così Thomas Pynchon stabilisce l'essenziale di un fenomeno, la paranoia²³, tra i più efficaci del nostro tempo nella produzione di individui isolati: avere il proprio nome su *una* bomba razzo pronta a colpire, cioè su *ogni* bomba già lanciata nell'aria o in attesa di esserlo, su *tutte* le bombe attuali e possibili, perché la cosa potrebbe accadere «*in qualsiasi momento*»²⁴ (dove la cosa in questione, naturalmente, è la morte).

Anche la paranoia, come la depressione, è un'aria del tempo. Un'aria, soprattutto, perché deve difondersi come la minaccia invisibile a cui dà luogo. C'è sempre un evento aereo – come nel caso di *Rumore bianco* di Don DeLillo – all'origine del disastro imminente. Ma il carattere aereo della minaccia ha

anch'esso l'effetto concretissimo di *individuare* il bersaglio: «sono proprio io a essere sotto tiro». La minaccia, come tale, deve restare sempre a venire e il suo effetto dev'essere quello di rendere *mia* questa vita che in ogni momento rischia di essere distrutta. La paranoia è il vero *essere-per-la-morte*, lo stato in cui la vita, dominata da una certa idea della morte, definisce il suo senso e stabilisce il suo proprietario. Lo *Sein-zum-Tode* heideggeriano significa, esattamente, considerare la morte come possibilità più propria, quell'unica possibilità che consente alla vita di dotarsi di un nome proprio: questo sono proprio io perché proprio io posso morire in ogni momento – in ogni momento essendoci un missile con su scritto il *mio* nome. Costruire il progetto della propria vita scongiurando questa morte ogn'ora imminente, allontanandola da sé, ma consentendole di essere co-estensiva alla vita e di *deciderla*: ecco un dispositivo che riduce ogni tratto e ogni evento dell'esistenza comune a essere un tratto e un evento proprio solo mio.

È qui che – detto tra parentesi – si radica anche la paranoia come dispositivo politico, non tanto e non solo nel senso dell'ossessione nei confronti di qualche fantomatica «invasione», ma nel senso dell'operazione attraverso cui si riduce la politica alla ricerca di un colpevole e alla sua punizione. Come l'*essere-per-la-morte* stabilisce chi sia il proprietario di una vita, allo stesso modo l'attitudine poliziesca che caratterizza la paranoia politica stabilisce chi sia il proprietario di una colpa. Così come l'*essere-per-la-morte* fa di me un individuo isolato che deve rispondere della propria vita, così una politica

paranoica indica un altro individuo come unico responsabile, e dunque unico colpevole, di un certo accadimento. In questo senso, il sistema penale e penitenziario ha solo secondariamente una funzione punitiva, perché è, innanzitutto, un dispositivo di colpevolizzazione – dove «colpevolizzare», prima che «trovare *il colpevole*», significa dichiarare che un determinato accadimento è qualcosa di attribuibile a un individuo come sua causa. Per questo, la lotta contro il sistema penale e penitenziario è sostanziale all'affermazione di una vita comune. E lo è non in ragione di una generica ideologia militante, ma per il fatto che affermare l'esistenza di una vita comune significa destituire fin dall'inizio e assolutamente la logica della colpa. Qui, fra l'altro, si manifesta con evidenza un elemento implicito in tutto il presente lavoro, cioè il fatto che un'*etica* propriamente detta, un'*etica* intesa come dottrina dei caratteri comuni o delle forme di vita, è immediatamente politica, e, d'altra parte, che una politica della vita comune non prende nessuna distanza dall'*etica* non individualistica di cui cerchiamo di abbozzare alcuni tratti.

È significativo che, rilevando la centralità del sentimento della morte nelle società contemporanee, autori tanto diversi tra loro come Don DeLillo e Michel Houellebecq utilizzino la stessa immagine, quella del basso continuo: in *Rumore bianco* si dice che la morte è come un rumore elettrico che si percepisce costantemente, «uniforme, bianco»²⁵; mentre nelle *Particelle elementari*, Houellebecq spiega che «per l'occidentale contemporaneo, anche quando goda di buona salute, il pensiero della

morte costituisce una sorta di *rumore di fondo* che si insinua nel suo cervello»²⁶.

La paranoia non è tanto e solo l'ossessione del complotto universale, l'immagine pur così diffusa oggi di un Moloch onnipotente che estende il suo dominio ovunque in ogni momento, ma è soprattutto la fissazione di un'individualità costitutivamente *in pericolo*. Le teorie del complotto, in questo senso, sono sintomi paranoici come lo sono il terrore della malattia e l'ossessione per la salute – con il loro corteo di minacce incombenti e di ingiunzioni alla prevenzione o alla cura di sé. Siamo tutti nella situazione del Jack Gladney di *Rumore bianco*: «mi feci fare il secondo check-up medico dopo l'evento tossico. Sul tabulato non comparve nessun dato strano. La morte era ancora troppo nell'intimo perché si potesse scorgerla»²⁷. Esposti a un germe patogeno esterno che non colpisce apertamente e con violenza, ma si insinua subdolamente contagando nel silenzio le profondità dell'organismo, moltiplichiamo le difese con la pretesa di tagliare ogni relazione pericolosa²⁸. Così, attraverso la separazione da ogni condivisione possibile, si fissa un'individualità che finisce per temere anche ciò che la mantiene in vita.

Non è per caso che lo specchio del paranoico rimandi sempre di nuovo, in un modo o nell'altro, nel romanzo come nel cinema, l'immagine di un Hitler: accade nell'*Arcobaleno della gravità* di Pynchon, che si sviluppa attorno ai fantomatici razzi nazisti *Vergeltungswaffe-2* (Vendetta-2), e in *Rumore bianco*, il cui protagonista insegnava Studi hitleriani, ma anche in *Moloch*, il film di Sokurov su Hitler, dove si mostra nella maniera più limpida sino a che punto la purifi-

cazione della razza e l'immunizzazione del corpo siano operazioni interamente governate dall'ossessione della morte.

Tuttavia, accade talvolta che qualcosa vada storto e l'incantesimo si rompa — come ci spiega magistralmente Pynchon nell'*Incanto del lotto 49* — anche se la situazione, all'inizio, non sembra promettere nulla di buono. Il dottor Hitler Hilarius, a Buchenwald, lavorava all'induzione sperimentale della follia, come alternativa «civilizzata» allo sterminio: «un ebreo catatonico andava bene quanto un ebreo morto. Gli ambienti più aperti delle SS ritenevano che sarebbe stato più umano...»²⁹. Per indurre la follia, si trattavano i pazienti nei modi più vari: con metronomi, serpenti, asportazioni chirurgiche delle ghiandole, ipnotismo e smorfie. Hilarius era addetto a queste ultime. Egli riusciva a comporre i tratti del suo viso in modo tale da produrre una smorfia tanto terrificante, tanto inumana che — per quanto possa sembrare strano — nessun uomo sano di mente poteva sopportarne la vista senza cadere immediatamente in una catatonìa irreversibile. Hilarius non ebbe tempo di sperimentare a dovere la sua dote, né dunque di replicare il successo spettacolare che ebbe nel caso di Zvi («ridotto a chissà quale disastro vegetativo»³⁰ dalla vista della smorfia), a causa dell'arrivo degli alleati. Finita la guerra, dimenticato il nazismo, Hilarius aveva cercato di fare ammenda, studiando la dottrina del dottor Freud («Se fossi stato un vero nazista avrei scelto Jung, *nicht wahr?*»³¹) e diventando uno stimato psichiatra. Ora ha in cura la protagonista del romanzo di Pynchon, Oedipa Mass (che talvolta può assumere una declinazione ebraica e suonare come Edna

Mosh) e il marito Mucho Wendell. Ma mentre Oedipa è soggetta a un trattamento psicologico tradizionale, Mucho prende parte a un programma sperimentale, gestito dallo stesso dottor Hilarius: un programma di somministrazione controllata di LSD.

Per quanto il paranoico si possa ribellare all'idea, si sa che non tutti i mali vengono per nuocere. Dunque, proprio da Hilarius (non però ispirato da Hitler o Freud, ma semmai da Timothy Leary) viene ciò che salva. Parlando con Oedipa, il dottore spiega: «con l'LSD siamo scoprendo che le distinzioni tendono a sparire. Le identità smussano i loro spigoli. Ma io quella droga non l'ho mai presa. Ho scelto di restare in una paranoia relativa, dove almeno so chi sono io e chi sono gli altri»³². In realtà, la paranoia di Hilarius è tutt'altro che «relativa», visto che si sente inseguito da un certo numero di israeliani capaci di attraversare i muri, di moltiplicarsi e di avere accesso a ogni uniforme conosciuta, ma di certo è proprio questa paranoia a garantirgli di sapere chi egli sia stato e sia. Chi invece ha preso un'altra strada, chi grazie all'LSD ha rotto l'incantesimo paranoico è Mucho. Un suo collega di lavoro spiega a Oedipa che il marito «sta perdendo la propria identità [...]. Giorno dopo giorno Wendell diventa sempre meno se stesso, e più generico. Entra in riunione e, capisci?, di colpo la sala è piena di gente. È un mosaico umano ambulante»³³.

La questione – spiega Mucho – sta tutta nel modo in cui si intende la voce, la *Stimme* che si compone sempre di mille voci. Considerati dal solo punto di vista della voce, ridotti (o elevati?) al rango di puri emittenti, gli umani manifestano tutta la loro comunanza: non solo la voce di ognuno, quella voce che

ognuno emette in proprio credendo di esserne l'unico possessore, si presenta ora, alle orecchie di Mucho, come una variazione singolare che chiunque può incarnare, ma ogni voce singolare – se si modulano a dovere gli spettri e le sfasature temporali – si sovrappone a ogni altra dando luogo ad un unico clamore vocale. Così, la voce di uno finisce per essere la voce di tutti. La spiegazione di Mucho, articolata sul piano del suono, conduce proprio all'affermazione di una natura comune: «Indipendentemente da chi parla, i vari spettri di potenza sono circa gli stessi, con uno scarto minimo. Così ora tu e Coniglio avete qualcosa in comune. Ma c'è di più. Se gli spettri sono uguali ma solo sfasati nel tempo, chiunque pronunci la stessa parola è la stessa persona, capisci? Però il tempo è arbitrario. Scegli il tuo punto zero dove preferisci, così puoi rimescolare obliquamente la linea del tempo di ogni persona fino a farle coincidere tutte. E dopo avrai questo grande coro»³⁴.

Ora Oedipa capisce perché spesso si abbia l'impressione che Mucho sia come una stanza piena di gente. Ma non è Mucho ad essere particolare: «tutti lo siamo [...]. Ora, ogni volta che mi metto le cuffie capisco davvero che cosa trovo là. Quando quei ragazzi cantano *She loves you*, è chiaro, cioè, capisci?, lei lo ama davvero, lei è un numero illimitato di persone in tutto il mondo, a ritroso nel tempo... diversi colori, corporature, età, forme, distanze dalla morte, tutte diverse, ma lei ama. E il 'tu' è tutti»³⁵.