

MEDIA, BOMBE E ROCK'N'ROLL: L'ASTRONAUTA IN "DR. BLOODMONEY" DI PHILIP K. DICK

DI FRANCESCA GUIDOTTI

Nel romanzo "Dr. Bloodmoney or How We Got Along After the Bomb", scritto da Philip K. Dick in piena guerra fredda, la figura dell'astronauta svolge un ruolo centrale. Icona della catastrofe atomica e del disastro spaziale, essa si fonde e si confonde con il panorama mediatico.

Eroi e martiri dell'era spaziale

Nel contesto della guerra fredda lo spettro dell'apocalisse atomica, della *mutually assured destruction*, prendeva forma anche attraverso le rappresentazioni del disastro spaziale. A partire dal lancio della navetta sovietica Sputnik 1, avvenuto il 4 ottobre 1957¹, nell'escalation della competizione tra i due blocchi il successo di ogni missione spaziale sanciva la supremazia momentanea di uno dei contendenti, consegnando all'immaginario collettivo la figura dell'eroe nazionale. Tuttavia il disastro era sempre in agguato, come si evince chiaramente esaminando il primo decennio dell'era aerospaziale (1957-1967).

Se nel caso della cagnetta Laika – il primo animale lanciato nello spazio – il rientro sulla Terra non era neppure previsto, in altre occasioni esso fu particolarmente travagliato, come accadde nel 1962 per le missioni Mercury di John Glenn e Scott Carpenter, entrambe funestate da gravi problemi nella fase conclusiva².

D'altro canto la storia della conquista spaziale è costellata, oltre che da salvataggi in extremis e da incidenti evitati per un soffio, anche da sciagure e disastri contro cui nulla è valso, come l'incendio che divampò il 24 ottobre 1960 nella base sovietica di Bainskonur e che costò la vita a 189 persone.

Molti episodi luttuosi hanno inciso profondamente sull'immaginario contemporaneo, determinando reazioni emotive, risposte politiche e il rilancio della tecnologia spaziale; ma in questa tragica successione di catastrofi l'anno cruciale è certamente il 1967, considerato come l'*annus horribilis* dell'astronautica. Nell'arco di pochi mesi, tanto gli statunitensi quanto i sovietici piansero le loro vittime: il 27 gennaio Virgil Grissom, Edward White e Roger Chaffee rimasero uccisi nell'incendio della navetta Apollo 1 presso la base di Cape Kennedy, mentre il 23 aprile il cosmonauta Vladimir Komarov morì al rientro dell'astronave Sojuz 1.

D'altronde il successo delle missioni di quegli anni è stato spesso inquinato dalle perplessità dei commentatori e degli analisti, che ne hanno talora messo in dubbio persino l'autenticità. Si è detto per esempio che l'impresa memorabile di Gagarin – il primo uomo nello spazio – fosse una falsa notizia, strategicamente divulgata per depistare l'attenzione del pubblico da un precedente fallimento³. Quanto all'allunaggio del luglio 1969, come è noto i numerosi filmati e fotografie che lo documentano risultano pieni di anomalie, tanto da fare dubitare della loro autenticità⁴.

Offuscati dal sospetto della mistificazione, oppressi da una fama troppo subitanea e ingestibile o, più semplicemente, colpiti dal "mal di spazio", molti cosmonauti ebbero una vita assai infelice. I media – radio, stampa e soprattutto la sempre più popolare televisione – li avevano resi personaggi carismatici, investiti di aspettative e valenze plurime, tanto ambiziose da risultare spesso soverchianti per i loro depositari. Pertanto l'astronauta diviene



[« HOME](#)

[ARCHIVIO](#)

[EVENTI](#)

[INFORMAZIONI](#)

[NEWSLETTER](#)

[PERCORSI TEMATICI](#)

[REDAZIONE](#)

[RISORSE ONLINE](#)

[RUBRICHE](#)

Nessuna categoria

[FEEDS RSS](#)

[Tutti gli articoli](#)

IPERSTORIA

© 2020 Iperstoria

[Informazioni tecniche](#)

Powered by [WordPress](#)

Compliant: [XHTML](#) & [CSS](#)

[Collegati](#)

SEARCH

l'icona mediatica di un'epoca complessa e contraddittoria che ha fatto della tragedia – globale o individuale, reale o paventata – la propria cifra esistenziale.

Uno sguardo alla cultura

Nelle sue storie di fantascienza, Philip K. Dick offre una rappresentazione visionaria e dislocata, ma non per questo meno illuminante, di molte tensioni e dinamiche tipiche della guerra fredda; del resto tanto la sua vita come pure la sua produzione artistica sono state segnate dall'ossessione del controllo globale, del complotto e della persecuzione⁵.

A questi temi Dick ha dedicato numerose riflessioni, spesso sconfinanti nel delirio paranoico o nella "pazzia poetica"⁶, prendendo sempre le distanze da un'*intelligentsia* generalmente allineata, se non esplicitamente collusa, con l'establishment americano e partecipe dei suoi progetti culturali⁷. La ferma convinzione dell'esistenza di un apparato di sorveglianza assai radicato e straordinariamente pervasivo, di cui il maccartismo non sarebbe stato che una manifestazione, lo ha portato più volte a esprimere sconforto⁸, ma anche e soprattutto a potenziare la propria immaginazione, nel tentativo di rifiutare ogni passiva acquiescenza allo status quo.

In questo senso si può dire che la sua narrativa interroghi sempre la coscienza del lettore contemporaneo invitandolo a non soccombere ai paradigmi percettivi e interpretativi della cosiddetta realtà consensuale, intesa come il prodotto di uno sguardo ideologicamente orientato. L'opera di Dick rispecchia e, al contempo, distorce gli scenari epocali, sottoponendoli alla lente straniante dell'ironia e amplificandone le contraddizioni, come accade nel romanzo *Dr. Bloodmoney or How We Got Along After the Bomb* del 1965⁹, nel quale il tema della catastrofe atomica si fonde con quello del disastro spaziale e ambedue si riverberano nel panorama mediatico.

Il volume racconta la faticosa ripresa di un mondo post-atomico, sopravvissuto all'olocausto e popolato da mostri, creature mutanti e uomini volenterosi. Come è tipico di Dick, la narrazione oscilla costantemente tra il regime mimetico e quello più apertamente fantastico, tanto da essere stata più volte accostata al sintomo schizofrenico e al trip allucinogeno¹⁰; così, ad esempio, nel romanzo il cataclisma non è frutto di un conflitto militare o di uno scontro geopolitico tra superpotenze, ma sarebbe invece stato generato dai poteri psichici di Bruno Bluthgeld, una sorta di scienziato pazzo in preda a un delirio paranoico d'onnipotenza. Come Bluthgeld, anche altri individui sono dotati di poteri eccezionali e terribili: il focomelico Hoppy Harrington, capace di divinare il futuro e di manipolare gli oggetti con la telecinesi, e Bill Keller, il bambino mai nato racchiuso nel corpo della sorellina Edie e in costante contatto con i morti.

In questa realtà difficile e composita, spesso caratterizzata da un clima di diffidenza reciproca, l'unico eroe indiscusso è l'astronauta Walt Dangerfield, un personaggio positivo ed esemplare in cui l'intera collettività è invitata a riconoscersi. Partito poco prima della deflagrazione e quindi condannato a orbitare perpetuamente intorno alla Terra a bordo della sua astronave, Dangerfield rappresenta un'icona del disastro spaziale, un disastro già tristemente presagito alla vigilia del lancio che lo avrebbe dovuto trasportare sul pianeta Marte, insieme alla moglie Lydia:

The first couple to emigrate to Mars, (...) knowing that their chances of getting to Mars were computed at only sixty per cent. Great equipment, vast diggings and constructions, awaited them, but so what if they were incinerated along the way? Anyhow, it would impress the Soviet bloc, which had failed to establish its colony on Luna; the Russians had cheerfully suffocated or starved – no one knew exactly for sure. In any case, the colony

was gone. It had passed out of history as it had come in, mysteriously¹¹.

Il cognome dei cosmonauti ricorda che il volo aerospaziale è un "campo" pericoloso (*danger-field*), non solo per gli uomini che vi prendono parte, ma anche per il prestigio dell'identità nazionale che questi ultimi incarnano. Il testo fa infatti riferimento alla competizione tra i due blocchi, una circostanza che appartiene al passato narrativo ma anche, e soprattutto, al presente storico. Dick, che in quel panorama rappresenta una coscienza critica, ha immaginato nel suo romanzo che le superpotenze mettano in gioco la vita dei loro astronauti in modo pericolosamente scriteriato, sotto ogni punto di vista. La scelta dei coniugi Dangerfield ne è una riprova perché contravviene alle più elementari esigenze di diversificazione e ottimizzazione:

The idea of NASA sending just a couple, one man and his wife, instead of a group, appalled her; she felt instinctively that they were courting failure by not randomizing their bets. It should be a few people leaving New York, a few leaving California, she thought as she watched on the TV screen the technicians giving the rocket last-minute inspections. What do they call that? Hedging your bets? Anyhow, not all the eggs should be in this one basket... and yet this was how NASA had always done it: one astronaut at a time from the beginning, and plenty of publicity. When Henry Chancellor, back in 1967, had burned to particles in his space platform, the entire world had watched on TV – grief-stricken, to be sure, but nonetheless they had been permitted to watch. And the public reaction had set back space exploration in the West five years¹².

Benché sia stata scritta due anni prima, la narrazione pare profetizzare l'incendio della navetta Apollo 1, avvenuto proprio nel 1967, e presagisce l'impatto psicologico della tragedia spaziale, con tutte le inevitabili conseguenze; ma, soprattutto, articola una riflessione impietosa sulla politica dell'agenzia spaziale nordamericana. Lungi dal soddisfare criteri scientifici e probabilistici, la scelta dei cosmonauti risponde principalmente a esigenze propagandistiche: come l'eroe solitario, la "coppia edenica" fa presa sull'immaginario del pubblico di massa, favorendo lo sviluppo di dinamiche proiettive e identificative. Persino Bonny Keller, il narratore a cui è attribuita la precedente citazione e che esprime un punto di vista fortemente critico rispetto al messaggio mediatico¹³, non riesce a pensare ad altro: una volta spento il televisore, nella sua mente tornano continuamente le immagini dei due astronauti e le parole da loro pronunciate nell'imminenza del decollo. Anche in questo si esprime la complessità della donna, che sarà madre e amante, al tempo stesso conforme e difforme rispetto alle aspettative e ai codici sociali vigenti nel mondo pre-atomico come pure in quello apocalittico¹⁴.

Nell'ottica del personaggio femminile, Walt Dangerfield suscita ammirazione perché non è un semplice burattino al servizio del potere e dell'ideologia, ma un individuo "autentico", dotato di una forte personalità e di qualità umane che ne fanno un paladino dell'*American way of life*. Benché la missione spaziale che lo vede protagonista possa essere strumentalizzata dai media a fini propagandistici, l'astronauta si sottrae a ogni manipolazione dal momento che mantiene intatta la propria identità.

He had more the quality of the last, not the first man, with his wry, mordant wit, his halting, almost cynical manner of speech as he faced the reporters. Bonny admired him; Dangerfield was no punk, no crewcut-haired young blond automaton, hacking away at the Air Forces' newest task. Walt was the real person, and no

doubt that was why NASA had selected him. His genes – they were probably stuffed to overflowing with four thousand years of culture, the heritage of mankind built right in.¹⁵

Nella sua esemplarità, Dangerfield si distacca dai modelli più deteriori e stereotipati dell'identità americana, evocati per analogia o per differenza nel brano precedentemente citato: l'oratore falsamente compiacente e accondiscendente, l'intrepido aviatore guerrafondaio. Figlio di un continente giovane – almeno nell'interpretazione occidentale ed eurocentrica – è però descritto come un soggetto "pieno di storia", che rappresenta simbolicamente il compendio dell'evoluzione umana. Il suo corpo sembra racchiudere in sé un patrimonio genetico millenario che, apparentemente, corrisponde a un'analoga ricchezza culturale: partito alla vigilia dell'apocalisse, Dangerfield, l'ultimo uomo pre-atómico, si ritrova a vestire i panni di un Noè dell'era spaziale; perché ormai appare chiaro che solo conservando le tracce di un passato ormai estinto si può sperare di ricominciare. Sulla sua navicella, bloccata nell'orbita terrestre da un errore umano e condannata a rimanervi dalla deflagrazione, l'astronauta conserva libri e registrazioni musicali che gli erano stati affidati per allietare la sua permanenza su Marte e che invece ora andranno dispensati a un'umanità altrimenti priva di ogni memoria culturale.

Quella memoria, però, è tutt'altro che universale. Al contrario, si fonda su uno specifico modello identitario tipico della cultura occidentale e, più specificamente, statunitense: un modello niente affatto "naturale", tutt'al più "naturalizzato". Del resto Dangerfield è americano, come lo sono i suoi ascoltatori nel romanzo; e così spazia dalla lettura delle *Lettere Provinciali* di Pascal a quella di *Of Human Bondage* di Somerset Maugham (come è stato giustamente osservato, "nessuno Shakespeare pare a disposizione")¹⁶; dalla trasmissione di canzoni e canzonette, come *Waltzing Matilda*, *The Woodpecker Song*, *Bei Mir Bist Du Schön*, fino all'aria della "Bohème" *Che gelida manina* e alla *Messa in si minore* di Bach. È già tanto, per un mondo mostruoso nel quale si incontrano disabili dai poteri quasi sovranaturali e topi capaci di suonare il flauto con il naso; è tanto, ma non è tutto. E infatti gli ascoltatori sanno bene che il repertorio musicale presente sull'astronave è incompleto e che il disc jockey non potrà soddisfare ogni loro desiderio:

After all, he had personally radioed a request to Dangerfield just the other day, from the transmitter out on the mudflats in West Richmond. He had asked for "Good Rockin' Tonight", an old-fashioned favorite which he remembered from his childhood. It was not known if Dangerfield had that tune on his miles of tapes, however, so perhaps he was waiting in vain.

As he walked along he sang to himself,

Oh I heard the news:
There's good rockin' tonight.
Oh I heard the news!
There's good rockin' tonight!
Tonight I'll be a mighty fine man.
I'll hold my baby as tight as I can.

It brought tears to his eyes to remember one of the old songs, from the world the way it was¹⁷.

In qualunque altro contesto, probabilmente, le parole di questa canzone sarebbero passate inosservate per la loro scontata ovvietà; qui invece contribuiscono a rievocare nostalgicamente un passato ormai scomparso, un mondo – a quanto pare – irrimediabilmente svanito. Sarebbe però errato interpretare la parzialità dello scenario post-apocalittico come il risultato della perdita di una totalità originaria perché, in fondo, quella totalità non c'è mai stata.

Il modello culturale egemone si fondava su una logica bipolare,

caratterizzata dall'esclusione, o quanto meno dalla subordinazione e dalla sussidiarietà. La canzone citata lo conferma, definendo il comportamento che più si addice a un *mighty fine man* in una serata danzante con la sua ragazza: la grammatica del vivere quotidiano viene corroborata dai mass media¹⁸. Walt Dangerfield ha ancora la musica rock ma è rimasto solo, dopo che la moglie si è suicidata in preda all'ennesima crisi depressiva. È l'unico superstite della coppia edenica che avrebbe dovuto proliferare sul pianeta rosso¹⁹: rappresenta solo "una metà della mela", ma è la metà che più conta.

Questo eroe del *day after* sembra scaturire da una rilettura ironica del modello della mascolinità yankee, al tempo stesso riproposto e svuotato attraverso l'aperta esibizione del limite, della perdita, della carenza essenziale su cui si fonda. Come la sua banca dati, l'astronauta è un soggetto residuale, portatore di una visione parziale e di una conoscenza inevitabilmente deficitaria, ma tutto sommato capace di rappresentare fedelmente le dominanti culturali del suo mondo.

Nelle sue trasmissioni, egli non si limita ad assecondare i gusti di un uditorio prevalentemente popolare, ma talvolta si propone esplicitamente di educare le masse mandando in onda opere come la Messa in si minore di Bach: nella sua mente la distinzione tra *low-brow* e *high-brow culture* sussiste ancora, sebbene siano state smarrite le nozioni necessarie per accedere ai prodotti culturali più complessi e stratificati.

"Kyrie eleison," he murmured to himself. Greek words, embedded in the Latin text; strange. Remnants of the past... still alive, at least for him. I'll play the B Minor Mass for the New York area, he decided. I think they'll like it; a lot of intellectuals, there. Why should I only play what they request anyhow? I ought to be teaching them, not following. And especially, he thought, if I'm not going to be around much longer... I better get going and do an especially bang-up job, here at the end.²⁰

Dangerfield ricorda il suono delle parole ma non il loro contenuto; per parlare con il suo pubblico utilizza categorie di appartenenza che, probabilmente, non hanno più alcun senso, essendo state soppiantate dalla logica del particolarismo e della diffidenza reciproca. Benché il mondo sia ora composto da piccole comunità tendenzialmente autosufficienti, spesso dominate da uno spietato regime concorrenziale, Dangerfield continua a pensare che il suo pubblico sia suddivisibile in due tipologie: da un lato, gli intellettuali; dall'altro, le masse da educare. E tuttavia non si tratta solo di un errore di giudizio; piuttosto, l'astronauta desidera concorrere, tramite l'atto comunicativo, al ripristino del contesto sociale e relazionale originario, utilizzando il medium come uno strumento pedagogico al servizio della politica culturale²¹.

Il progetto educativo però fallisce perché la trasmissione, invece di alimentare un circolo virtuoso di emulazione e acculturazione, scatena tra gli uditori una lotta senza quartiere per il possesso della strumentazione radiofonica più funzionale. Ecco disvelate le premesse su cui si fonda l'egemonia della cultura canonica e delle istituzioni deputate a consacrarla, tramandarla e diffonderla; una egemonia sancita dall'accesso privilegiato ai mezzi di comunicazione.

Raccontare e raccontarsi nel paesaggio mediatico

Pur essendo consapevole dell'importanza della tecnologia, intesa come strumento al servizio dell'uomo²², l'astronauta inizialmente non sembra comprendere fino in fondo le complesse relazioni che intercorrono tra apparato mediatico e agenti sociali, due ambiti sempre più strettamente e reciprocamente interconnessi.

Fin dalle prime fasi dell'intreccio i media, intesi in senso strettamente strumentale, sono associati all'idea del limite, della differenza e dell'insuccesso. La missione spaziale dei coniugi Dangerfield fallisce, prima di tutto, in quanto evento mediatico,

dato che le esplosioni atomiche determinano ben presto l'interruzione di ogni comunicazione, oltre che l'estinzione di buona parte del pubblico di massa. In altre parole, la televisione non può registrare l'avvenimento e tanto meno "testualizzarlo", consegnandone alla storia una rappresentazione icastica²³; pertanto, essa non è in grado di assolvere alla funzione sociale che le era stata affidata.

Dal canto suo, anche l'astronauta non può contare sul medium per comprendere quanto sta accadendo: l'operatore terrestre, infatti, ha giusto il tempo di evocare l'evento drammatico, prima che il collegamento si interrompa.

The voice in his earphones came on again. "Walter, we are under attack down here."

"What?" he said. "What did you say?"

"God save us," the voice said. It was a man already dead; the voice had no feeling, it was empty and then it was silent. Gone.

"From whom?" Walt Dangerfield said into his microphone. He thought of pickets and rioters, he thought of bricks, angry mobs. Attacked by nuts or something, is that it?

He struggled up, disconnected himself from the straps, saw through the port the world below. Clouds, and the ocean, the globe itself. Here and there on it matches were lit; he saw the puffs, the flares. Fright overcame him, as he sailed silently through space, looking down at the pinches of burning scattered about; he knew what they were.

It's death, he thought. Death lighting up spots, burning up the world's life, second by second.

He continued to watch²⁴.

La guerra, a quanto pare, non può essere raccontata ma soltanto osservata; i lessemi che inizialmente designano gli strumenti utilizzati per comunicare con la base (*earphones, microphone*) vengono ben presto sostituiti da altrettanti verbi di percezione visiva (*saw, watch*). La tecnologia è impotente non soltanto perché non consente all'astronave di raggiungere Marte o di tornare sulla Terra ma anche perché non fornisce un efficace apporto comunicativo e cognitivo: la conoscenza dovrà essere necessariamente acquisita con uno sguardo diretto alla realtà.

Metaforicamente, le esplosioni segnalano l'abbandono del precedente regime mediatico e l'ingresso in un nuovo scenario, caratterizzato da una maggiore visibilità, ma anche dall'impotenza e dalla paralisi cognitiva dello spettatore. Il cosmonauta, che era partito da conquistatore, si trova ora prigioniero dello spazio²⁵; colui che da pioniere avrebbe dovuto varcare una nuova frontiera di esperienza e di conoscenza per il momento non può fare altro che riepilogare il passato o, al più, annunciare le previsioni del tempo²⁶. I suoi monologhi radiofonici non offrono chiavi interpretative sorprendenti; piuttosto, ribadiscono il senso comune, producendo un effetto piacevolmente rassicurante sugli ascoltatori²⁷.

Anche quando si sforza di presentarsi come una coscienza critica, libera da ogni asservimento all'establishment dell'anteguerra, Dangerfield finisce per sottolineare la disarmante impotenza della sua attuale condizione, che in passato non gli ha permesso di sabotare il conflitto promuovendo le più radicali istanze protestatorie e che, tuttora, non gli lascia molto spazio d'azione:

"Want to know the real reason I wasn't in the war? Why they carefully shot me off into space a little bit in advance? They knew better than to give me a gun ... I would have shot an officer".²⁸

L'impotenza coincide con la totale immersione nell'evento mediatico, che di fatto impedisce ogni reale distanziamento. La star, o *entertainment celebrity*, non è più ritratta dai media, ma ne è assorbita: invece di servirsi della tecnologia, Dangerfield si fonde con essa, rispecchiando la visione dickiana di una umanità sempre più vicina al mondo meccanico²⁹. Come un satellite per le telecomunicazioni, registra e ritrasmette le informazioni captate, producendo coesione nella collettività dispersa che lo ascolta quotidianamente:

What was it about Dangerfield, sitting up above them in the satellite as it passed over them each day? Contact with the world... Dangerfield looked down and saw everything, the rebuilding, all the changes both good and bad; he monitored every broadcast, recording and preserving and then playing back, so that through him they were joined.³⁰

Anche in questo caso il rimando al contesto storico è esplicito. Il lancio del dispositivo satellitare Telstar 1, avvenuto il primo luglio 1962, in piena guerra fredda, ha rivoluzionato il panorama mediatico; da quel momento, infatti, la televisione ha assunto un ruolo fondamentale nella vita degli americani, diventando il primo mezzo d'informazione. Il presidente Kennedy ha voluto celebrare quella impresa come un successo della tecnologia spaziale statunitense, ricordando l'importante apporto offerto alle comunicazioni internazionali e, di conseguenza, alla conoscenza e comprensione reciproca dei popoli³¹. Se la retorica ufficiale ne sottolineava la pubblica utilità e l'uso civile, va però detto che i sempre più avanzati dispositivi satellitari avrebbero anche offerto nuovi strumenti di spionaggio, più efficaci di quelli precedenti³²: le informazioni captate dai satelliti contribuivano quindi ad alimentare il già pesante clima di diffidenza reciproca.

Ma soprattutto, per milioni di persone, il mondo sarebbe stata plasmato dal teleschermo se è vero che, come sostiene Mc Luhan, benché l'immagine televisiva sia il prodotto di una scelta parziale e incarni una visione soggettiva, essa spesso finisce per essere assunta dallo spettatore come completa, vera e inconfutabile³³. Il fruitore demanda al medium il compito di rispecchiare la realtà e l'identità, benché di fatto, più che di un rispecchiamento, si tratti di una ricostruzione arbitraria o, addirittura, di una simulazione, come risulta evidente nel romanzo.

In una fase particolarmente drammatica Dangerfield, già da tempo malato, raccoglie le forze per pronunciare un messaggio di commiato dai suoi ascoltatori; tuttavia sia la registrazione sia la trasmissione hanno esito negativo, perché gli strumenti non rispondono ai comandi e il collegamento è stato interrotto:

He went on, painfully, picking his words with care, trying to make them, his audience below, as little unhappy as possible. But nevertheless he told them the truth; he told them that it was the end for him and that they would have to find some way to communicate without him, and then he rang off, shut down the microphone, and in a weary reflex, played the tape back.

The tape was blank. There was nothing on it, although he had talked for almost fifteen minutes.

Evidently the equipment had for some reason broken down, but he was too ill to care; he snapped the mike back on, set switches on the control panel, and this time prepared to deliver his message live to the area below. Those people there would just have to pass the word on to the others; there was no other way.

(...) And then he realized that he was talking into a dead mike. The loudspeaker above his head had gone silent; nothing was being transmitted.³⁴

L'astronauta constata l'inesorabile fallimento della comunicazione, un fallimento convenientemente attribuito a un guasto dell'attrezzatura, logorata dai troppi anni di utilizzo. Le parole più dolorose da pronunciare, quelle che preannunciano, in modo impietoso ma veritiero (*he told them the truth*), l'imminente cessazione delle trasmissioni per l'avvenuta morte del locutore, sono destinate a cadere nel silenzio. Pur non potendo contare sulla registrazione, Dangerfield confida inizialmente nel passaparola tra gli ascoltatori che assisteranno al messaggio in diretta, salvo poi comprendere che a nessuno sarà dato di ascoltare: anche in questo caso la tecnologia, intesa in senso strumentale, non è di alcun aiuto.

Tuttavia lo scacco della comunicazione sembra paradossalmente coincidere con la speranza di conservarla, anche se si tratta di una continuità illusoria e priva di reale consistenza. Poco dopo, infatti, lo sbalordito Dangerfield ascolta una voce che pare la sua, perché l'imitazione di Hoppy Harrington è pressoché perfetta:

"Hoode hoode hoo," a voice – his voice – chuckled. "This is your old pal, Walt Dangerfield, once more, and forgive that concert music. Won't be any more of that."
When did I say that? he asked himself as he sat dully listening. He felt shocked and puzzled. His voice sounded so vital, so full of good spirits; how could I sound like that now? he wondered. That's the way I used to sound, years ago, when I had my health, and when *she* was still alive.³⁵

L'ascolto produce una sorta di duplicazione dell'identità dato che l'astronauta, inaspettatamente, sente vibrare in quella voce la propria antica vitalità. Benché riconosca la plausibilità delle parole, non ricorda di averle mai pronunciate. È confuso, disorientato, dubbioso, tanto più che la voce parla, nel tempo presente, di un brano di musica classica appena trasmesso.

Non si tratta quindi di un deficit della memoria ma dell'ingresso nel territorio del simulacro, tanto caro a Dick: assistiamo infatti all'esibizione di una copia priva di originale ma, proprio per questo, ancor più accurata e, a suo modo, fedele all'idea di realtà. Non un'ingannevole mistificazione, bensì un duplicato che porta a compimento e svela, in forma di sintomo, ciò che era già in nuce nel mondo reale e nelle sue dinamiche comunicative.

L'iperreale è intrinsecamente connaturato alla cultura dell'immagine e della copia tipica del postmoderno, una cultura secondo i cui parametri la comunicazione mediatica, più che *disfunctional*, è sempre e necessariamente *hyperfunctional*³⁶. In tal senso la contraffazione messa in atto da Hoppy Harrington non rappresenta soltanto una minaccia ma anche un'opportunità, in quanto consente di mantenere l'illusione della continuità³⁷.

Il simulacro agisce su due livelli: apparentemente nega la perdita della realtà originaria, ma di fatto ne segnala e ribadisce l'assenza, obbligando così il fruitore ad affrontare il lutto, proprio come avrebbe voluto fare il cosmonauta con il suo ultimo discorso:

No one in the room fully understood what had happened; she herself felt only a numbed confusion. They had Dangerfield back and yet they did not; they had the outer form, the appearance, but was it really, in essence? It was some labored apparition, like a ghost; it was not alive, not viable. It went through the motions but it was empty and dead. It had a peculiar *preserved* quality, as if somehow the cold, the loneliness, had combined to form around the man in the satellite a new shell. A case which fitted over the living substance and snuffed it out.³⁸

L'imitazione fa di Dangerfield un soggetto indebolito, decentrato, moltiplicato: vale a dire, un soggetto che, definitivamente mediatizzato, è divenuto esso stesso evento linguistico e segnico in

un contesto eminentemente comunicativo. Da questo momento le parole che lo narrano non potranno più essere ricondotte a una realtà umana essenziale, come accadeva in precedenza. Mentre l'uomo, in preda a dolori atroci, si sente prossimo alla fine, la voce nega ogni malattia e rassicura il pubblico sulle sue ottime condizioni di salute. L'astronauta, ormai inglobato nella dimensione del significante dalla quale è anche pronto a trarre conforto, è incline a credere che quella voce abbia ragione e che il suo sia solo un malessere psicosomatico, come aveva diagnosticato tempo prima un suo ascoltatore psichiatra.

Nel finale del romanzo *Dangerfield*, ripresi dalla crisi, continua a vivere e a parlare al suo pubblico³⁹. Abbandonata la forma del monologo, l'astronauta discorre con lo psichiatra Stockstill, che si propone di curarlo facendo ricorso alla tecnica delle libere associazioni; tuttavia, non è facile stabilire chi trarrà il maggior beneficio da questa conversazione.

Nettled, Stockstill said, "I want to help you."

"Aw, hell," the faint, distant voice answered. "I'm the one who's helping you, Doc. You know that, deep down in your unconscious. You need to feel you're doing something worthwhile again, don't you? When do you first remember ever having had that feeling? Just lie there supine, and I'll do the rest from up here." He chuckled. "You realize, of course, that I'm recording this on tape; I'm going to play our silly conversations every night over New York – they love this intellectual stuff, up that way."

"Please," Stockstill said. "Let's continue."

"Hoode hoode hoo," Dangerfield chortled. "By all means. Can I dwell on the girl I loved in the fifth grade? That was where my incest fantasies really got started."⁴⁰

In fondo Stockstill incoraggia il presunto paziente a parlare di sé, dei suoi ricordi e delle sue esperienze pregresse per la stessa ragione che spingeva Dangerfield a trasmettere musica e a leggere libri a vantaggio del pubblico: ambedue desiderano sentirsi utili, ma anche ricoprire un ruolo di spicco nella catena comunicativa e, conseguentemente, nell'immaginario degli ascoltatori⁴¹. Tuttavia, a differenza dello psichiatra, che fa ora la sua prima comparsa nel ruolo di locutore mediatico, l'astronauta ormai conosce a fondo la logica del simulacro e se ne appropria.

Nel momento in cui ha accettato di farsi curare in diretta, Dangerfield ha abbandonato ogni resistenza al regime discorsivo, che ormai lo avvolge e lo plasma, trasformandolo di volta in volta in soggetto o oggetto di parola; come se non esistesse una realtà essenziale estranea al linguaggio, una malattia che possa essere contrastata unicamente con l'uso di farmaci, un limite alla divulgazione pubblica dei propri fatti personali. Nella dimensione fluida dell'ordine simbolico (che ha un corrispettivo iconico nel mondo del dopobomba) le funzioni sono interscambiabili, come pure i generi discorsivi: narratore o narratario, psichiatra o paziente, disc jockey o fonte sonora, eroe o antagonista, monologo o dialogo, realtà o finzione, poco conta.

La figura dell'astronauta, plasmata e riplasmata dal linguaggio mediatico – ma pur sempre, essenzialmente, insaturabile – si presta ad alimentare un'inarrestabile proliferazione discorsiva. E forse è proprio questo il significato metaforico del viaggio senza ritorno: un viaggio catastrofico, ma anche, significativamente, aperto all'immaginazione.

1. M. WALKER, *The Cold War and the Making of the Modern World*, London, Vintage, 1993, p. 114: "America has lost a battle more important and greater than Pearl Harbor," Dr. Edward Teller, the father of the American H-bomb, told the national TV audience. "The Russians have left the earth and the race for control of the universe has started," commented Senator Lyndon Johnson's adviser, George Reedy. The *New York Times* reported that, on its first day in space, the Sputnik had been 'tracked in four crossings over the US'. In the White House, the shock was visceral. James

- Killian, appointed by President Eisenhower to be his scientific adviser, later recalled, 'What I felt most keenly was the affront to my national pride.'"[\[↵\]](#)
2. John Glenn, il primo americano nello spazio, al rientro rischiò di morire per una presunta disfunzione dello scudo termico. Scott Carpenter, per un guasto, dovette comandare manualmente il viaggio di ritorno; la navicella atterrò a oltre 300 km dall'imbarcazione addetta al recupero.[\[↵\]](#)
 3. Il giornalista francese Eduard Brobovsky ha sostenuto che Gagarin non avrebbe mai compiuto quella missione: la notizia sarebbe stata divulgata per nascondere il precedente insuccesso del cosmonauta Vladimir Ilyushin. In effetti, il giorno prima, Dennis Ogden, corrispondente da Mosca del *Daily Worker*, aveva affermato che l'Unione Sovietica aveva lanciato un uomo nello spazio e che questi era stato ferito. Cfr. I. NEMERE, *Gagarin - kozmik hazugsag* (trad. it. Gagarin - una bugia cosmica), Budapest, Danubius Kódex, 1990.[\[↵\]](#)
 4. Cfr. B. KAYSING and R. REID, *We Never Went to the Moon. America's Thirty Billion Dollar Swindle*, Pomeroy (WA), Health Research Books, 1976; R. RENE, *NASA Mooned America*, Passaic (NJ), Published by the author, 1992; M. BENNETT and D.S. PERCY, *Dark Moon: Apollo and the Whistle-Blowers*, London, Aulis Publishers, 1999; PH. LHEUREUX, *Moon Landings: Did NASA Lie*, New York, Carnot USA Books, 2003; C.T. HAWKINS, *How America Faked the Moon Landings*, The Barns, Preston Crowmarsh, Wallingford, Gti Publications, 2004.[\[↵\]](#)
 5. Dick ha dichiarato che, su richiesta di due agenti dell'FBI, all'inizio degli anni Cinquanta sarebbe stato invitato a spiare sua moglie, la quale all'epoca frequentava la University of California a Berkeley e intratteneva relazioni sospette con alcuni studenti politicamente attivi. In seguito lo stesso scrittore sarebbe stato indagato da CIA, FBI e Air Force Intelligence per i suoi legami con il partito Comunista e per l'esplicita avversione alla guerra del Vietnam. Pensando che la sua spazzatura venisse quotidianamente vagliata e controllata, arrivò persino a gettarvi alcune lettere indirizzate alle agenzie federali, in modo da risparmiare il costo del francobollo. Cfr. PH.K. DICK, *The Short, Happy Life of a Science Fiction Writer* (1976), in L. SUTIN (ed.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick. Selected Literary and Philosophical Writings*, New York, Vintage Books, 1995, pp. 29-36.[\[↵\]](#)
 6. G. IANNOZZI, *Ritratto dell'artista: la vita, le opere, il pensiero, le ossessioni di Philip Kindred Dick*. Riferimento elettronico <http://www.intercom.publinet.it/2002/pkd.htm>.[\[↵\]](#)
 7. F.S. SAUNDERS, *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, New York, The New Press, 1999.[\[↵\]](#)
 8. Cfr. PH. K. DICK, *The Short, Happy Life of a Science Fiction Writer* (1976), *cit.*, pp. 33-34: "The American people have lost the will to combat this tyranny; it has lasted too long, and we are tired. I am tired. As the disclosure came about the CIA and FBI, I could not believe them. What could I do? What could anyone do? It was not a question of one particular evil president, but all the presidents starting with Franklin Roosevelt: even our heroic ones, such as Kennedy. Freedom won only a limited victory in August 1974 when Nixon was forced out of office; the political police apparatus remains and will remain, and we cannot vote on this issue. I myself have given up, as our newspapers say most Americans have, with a sense that we are *helpless*. True, under the Freedom of Information Act, I was able to get the CIA to admit that they had indeed opened my mail to the Soviet Union and photographed it, and also I obtained my file from the FBI, or anyhow portions of it; I would have to go to court to get the rest. At that point, perhaps only a coincidence, I suffered my heart attack, as if my body had given up".[\[↵\]](#)
 9. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney or How We Got Along After the Bomb*, London, Gollancz, 2000 (1965), p. 28.[\[↵\]](#)
 10. F. JAMESON, *After Armageddon: Character System in 'Dr. Bloodmoney'*, "Science Fiction Studies", 2 (1), March 1975, pp. 31-42; riferimento elettronico <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/5/jameson5art.htm>.[\[↵\]](#)
 11. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, *cit.*, p. 28.[\[↵\]](#)
 12. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, *cit.*, pp. 28-29.[\[↵\]](#)
 13. Come nota Fredric Jameson (*After Armageddon*, *cit.*), nel testo si alternano due linee narrative: la prima, che si concentra prevalentemente su Bluthgeld e sulle persone che lo hanno conosciuto, privilegia il punto di vista di Bonny Keller; la seconda, che segue le vicende di Hoppy Harrington e della piccola comunità di cui fa parte, è mediata dallo sguardo di Stuart McConchie. I depositari del punto di vista sono quindi, rispettivamente, una donna e un uomo di colore, due personaggi periferici e privi di superpoteri.[\[↵\]](#)
 14. N.K. HAYLES, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999. Bonny, portatrice di una prospettiva parziale di genere, ha un patrimonio di esperienze almeno in parte residuale, dato che l'istinto sessuale sembra ormai bandito e la procreazione genera mostrosità intollerabili. Tuttavia è sempre pronta ad affrontare il cambiamento, mantenendosi saldamente ancorata ai parametri di un rinnovato *common sense*.[\[↵\]](#)

15. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., pp. 29-30.[↵]
16. C. PAGETTI, *Dopo l'olocausto atomico ovvero il topo che suonava il flauto*, in PH.K. DICK, *Cronache del Dopobomba*, Roma, Fanucci Editore, 2006, p. 12.[↵]
17. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., pp. 149-150.[↵]
18. Si vedano in proposito le riflessioni di Francesco Casetti sulla televisione in *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento del telespettatore nei programmi della neotelevisione*, Roma, RAI/VQPT, 1988.[↵]
19. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., p. 30: "Walt and Lydia would found a Nova Terra... there would be lots of sophisticated little Dangerfields strolling about Mars, declaiming intellectually and yet with that amusing trace of sheer jazziness that Dangerfield had".[↵]
20. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., pp. 230-231.[↵]
21. F. CASETTI, *Tra me e te*, cit.[↵]
22. Altre volte l'astronauta elogia i "tuttofare", i quali provvedono alle necessità della comunità di appartenenza costruendo macchinari con materiali di scarto e residuati di vario genere (PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., p. 113).[↵]
23. D. DAYAN and E. KATZ, *Media Events. The Live Broadcasting of History*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992 (trad. it. *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Bologna, Baskerville, 1993).[↵]
24. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., pp. 71-72.[↵]
25. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., p. 123: "That poor man up there, doomed to go around and around the Earth until at last, as with the Russians, his food or air gave out and he died."[↵]
26. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., p. 119: "In his earphones a loud signal came in. 'Dangerfield, this is the New York Port Authority; can you give us any idea of the weather?' 'Oh,' Dangerfield said, 'we've got *fine* weather coming. You can put out to sea in those little boats and catch those little radioactive fish; nothing to worry about'".[↵]
27. Evidentemente, Dangerfield non è stato scelto perché possiede particolari doti critiche, ma perché è un *everyman* con uno spiccato senso pragmatico, capace di suscitare immedesimazione e interesse nelle masse; la situazione del tutto imprevedibile in cui si è venuto a trovare lo ha poi reso soggetto, piuttosto che oggetto, del discorso mediatico. Cfr. F. JAMESON, *After Armageddon*, cit.; C. PAGETTI, *Dopo l'olocausto atomico*, cit.[↵]
28. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., p. 110. La situazione del personaggio, metaforicamente, potrebbe riflettere quella dell'autore, se è vero quanto sostiene Jameson (*After Armageddon*, cit.): "Like any good American 'leftist', of course, Dick sees the enemy as the American power elite and in particular its nuclear physicists; yet that point of view, as attractive as it may be, remains a prisoner of the same basic contradictions as the liberal ideology it imagines itself to be opposing".[↵]
29. Cfr. PH.K. DICK, *Man, Android, and Machine* (1976), in L. SUTIN (ed.), *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, cit., p. 212: "The greatest change growing across our world these days is probably the momentum of the living toward reification, and at the same time a reciprocal entry into animation by the mechanical". Come è stato spesso notato dalla critica, in tal senso le riflessioni di Dick riecheggiano per molti versi l'opera di T.W. ADORNO, *Jargon der Eigentlichkeit. Zur Deutschen Ideologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997 (1964) (trad. it. *Il gergo dell'autenticità: sull'ideologia tedesca*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989).[↵]
30. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., p. 109.[↵]
31. All'indomani del lancio, il Presidente Kennedy ha dichiarato in proposito: "The successful firing and subsequent operation of the Telstar communications satellite is an outstanding example of the way in which government and business can cooperate in a most important field of human endeavor. The achievement of the communications satellite while only a prelude already throws open to us the vision of an era of international communications. There is no more important field at the present time than communications and we must grasp the advantages presented to us by the communications satellite to use this medium wisely and effectively to insure greater understanding among the peoples of the world" (riferimento elettronico <http://www.ssloral.com/html/pressreleases/020710.html>). Cfr. P. CUNNIFFE, *Misreading History: Government Intervention in the Development of Commercial Communications Satellites. Report 24*, Program in Science and Technology for International Security, Massachusetts Institute of Technology, May 1991, p. 29.[↵]
32. Tra i mezzi precedentemente utilizzati per lo spionaggio ricordiamo l'aereo spia U2, progettato per fare luce su quanto accadeva sul suolo sovietico. Volando a un'altitudine superiore alla portata dei sistemi di difesa era in grado di scattare fotografie del territorio nemico, poi esaminate dagli esperti militari. Il primo maggio 1960, durante una missione, l'aereo fu abbattuto e il pilota Gary Powers, catturato e processato dai sovietici, rimase loro prigioniero fino al 1962. Degno di menzione è anche il programma segreto Corona, che prevedeva il montaggio di apparecchi

- fotografici su alcuni missili appositamente modificati. Cfr. N. POLMAR, F.G. POWERS and C. GENTRY, *Operation Overflight: A Memoir of the U-2 Incident*, Herndon (VI), Potomac Books Inc, 2002; K.C. RUFFNER (ed.), *Corona: America's First Satellite Program*, Washington D.C., Central Intelligence Agency, 1995.[↵]
33. M. McLUHAN, *Understanding Media: the Extensions of Man*, London/New York, Routledge, 2002 (1964).[↵]
34. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., p. 265.[↵]
35. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., p. 266.[↵]
36. J. BAUDRILLARD, *Simulacra and Science Fiction*, "Science Fiction Studies", 18 (3), 1991, pp. 311-313.[↵]
37. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., pp. 186-187: "And then you'll be Dangerfield,' Eldon said. The phocomelus smiled and stammered, 'And no one will know the difference. I can pull it off; I've got everything worked out. What's the alternative? Silence. The satellite will fall silent any day, now. And then the one voice that unifies the world will be gone and the world will decay. I'm ready to cut Dangerfield off any moment, now. As soon as I'm positive that he's really going to cease'".[↵]
38. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., p. 274.[↵]
39. Fredric Jameson (*After Armageddon*, cit.) nota come, negli ultimi capitoli del romanzo, si renda necessario intervenire sul piano fisico per neutralizzare la minaccia costituita da Bruno Bluthgeld e Hoppy Harrington perché il linguaggio da solo non avrebbe potuto contrastarla. Tuttavia va detto che, proprio nelle fasi conclusive, la comunicazione radiofonica occupa un posto di primissimo piano.[↵]
40. PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., pp. 290-291.[↵]
41. In seguito al ristabilimento di Dangerfield e al suo ritrovato vigore, Bonny Keller osserverà: "That analyst (...) deserves a Hero First Class medal" (PH.K. DICK, *Dr. Bloodmoney*, cit., p. 294).[↵]

6 Settembre 2008

« [MIGRAZIONI ITALIANE. INTERVISTA A PATRIZIA AUDENINO E MADDALENA TIRABASSI](#)
[FASCISMO, VIOLENZA E MALAVITA ALL'ESTERO. IL CASO DEGLI STATI UNITI D'AMERICA](#) »

© 2006 Iperstoria