



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MACERATA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI – LINGUE, MEDIAZIONE, STORIA, LETTERE, FILOSOFIA.

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE, LETTERARIE E STORICO-ARCHEOLOGICHE – MODERN
AND COMPARATIVE LANGUAGES AND LITERATURES

CICLO XXVI

TITOLO DELLA TESI

IL PERVERSO RITORNO DEL REALE. WILLIAM T. VOLLMANN E ROBERTO SAVIANO.

RELATORE

Chiar.mo Prof. VALERIO MASSIMO DE ANGELIS

DOTTORANDO

Dott. COSTA GABRIELE

COORDINATORE

Chiar.ma Prof.ssa MARINA CAMBONI

ANNO 2014

Indice

Introduzione	2
1. Quale Reale.....	24
1.1. Reale, troppo reale.....	24
1.2. L'enigma del desiderio dell'Altro e la frontiera della fantasy	27
1.3. Lo sguardo perverso della fantasia fondamentale.....	31
1.4. Perversa passione per il semblante/Oscena passione per il Reale.....	42
1.5. Il taglio del reale lacaniano	58
2. "I due aspetti della perversione" nella <i>documentary fiction</i>	68
2.1. Lo scetticismo del documento	71
2.2. Paranoici ritorni al reale e angosce di derealizzazione	86
3. Il sinthomo dell'autore.....	95
3.1. La discesa dell'autore nella "notte del mondo"	95
3.2. L'io iper-testimoniale, tra bearing witness e giving testimony	153
4. Il cronotopo della <i>fantasy</i>	198
4.1. Traversée du fantasme: William Vollmann e il testo come sinthome	198
4.2. Gomorra: viaggio nella fantasy della Camorra.....	245
4.2.1. La parallasse di Gomorra.....	245
4.2.2. La Camorra e il cronotopo dello stato di eccezione.....	263
Conclusioni.....	301
Bibliografia	321

Introduzione

Nel manifesto *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, pubblicato da Einaudi nel 2009, il collettivo di autori noto come Wu Ming (in precedenza Luther Blissett) auspicava e allo stesso tempo evocava il ritorno a “narrazioni epiche perché grandi e ambiziose [...] e ancor più [epiche] quando l’opera è destinata a trascendere misura e confini della forma-romanzo” (Wu Ming 2009, 15). Sulla base di questa dichiarazione, essi sostenevano la necessità di prendere le distanze da un postmodernismo che a partire dagli anni Novanta, in Italia, “si riduceva a maniera e si avviava all’implosione” (Wu Ming 2009, 19). Nella sua “introduzione” al volume *Finzione, cronaca realtà*, Hanna Serkowska, sulla scia del collettivo “innominato”, ha precisato come tale declino – il cui momento culminante viene ricondotto all’anno della dissoluzione, tristemente profetizzata dagli stessi aderenti, del “Gruppo ’93” – non avrebbe coinvolto tanto gli scrittori – molti dei quali continuavano a rivendicare di non voler prendersi sul serio, di voler indulgere nella “playfulness” ironica (Wu Ming 2009, 23), anteponevola all’impegno verso il “reale” – quanto i lettori che, stanchi dei giochi intertestuali, del citazionismo e delle riscritture, iniziavano ad essere colti da una “politicizzazione divorante”, “richiamati al reale da eventi come l’11 Settembre” (Serkowska 2011, x, xi).

Si profila pertanto uno schema critico-concettuale che pare delineare una sorta di “ritorno al reale” in risposta a quello che Raffaele Donnarumma ha definito una crescente “angoscia di derealizzazione” (Donnarumma 2011, 23). Come Serkowska non manca di riconoscere, tale schematizzazione è scossa da tensioni interne e da ambiguità che impongono una ridefinizione del rapporto tra postmodernismo e presunto “ritorno al reale” nei termini di una “complessa continuità/rottura” (Serkowska 2011, xi).

L’atto di nascita di questa impostazione teorica nell’ambito degli studi letterari italiani può essere ricondotto al dibattito nato in seguito alla pubblicazione del numero 57 della rivista *Allegoria*, dedicato di fatto al tema “Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno”. Da segnalare in particolare la posizione di uno dei curatori (assieme a Gilda Policastro e Giovanna Taviani), Raffaele Donnarumma, il cui intervento, dal titolo “Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi”, individua nella letteratura italiana degli anni Novanta il tentativo di liquidare il postmoderno. Questo intento sarebbe coinciso con l’emergere della questione del “realismo negli anni della simulazione della realtà” (Donnarumma 2008, 37), imperniata sul rapporto in letteratura tra *fiction* e *non-fiction*, sicché l’ossessione per il reale scredita la verità della finzione, scivolando in un

dualismo che inaspettatamente riflette una concezione idealistica della realtà. Di fatto, Donnarumma sostiene che il quadro letterario che si va delineando risponda a una generalizzata crisi dell'esperienza a cui la narrativa contemporanea oppone "il tentativo di fare esperienza di un mondo avvertito come traumatico o minaccioso, più che come smarrito nell'indistinzione di immaginario e reale", sicché "il vero incubo non è il virtuale" ma "un grumo di realtà che non si lascia catturare e sciogliere da nessuna finzione" (Donnarumma 2008, 48-49). Si assisterebbe pertanto al ritorno di un realismo consapevolmente problematico, memore delle lezioni del modernismo, fondato sull'assunto secondo cui le cose rappresentano il limite, ciò che si oppone alla scrittura e che il postmoderno non ha saputo affrontare. In "Angosce di derealizzazione. *Fiction e non-fiction* nella narrativa italiana di oggi", Donnarumma conferma la propria tesi di un ritorno al realismo che non si realizza attraverso una rivitalizzazione del romanzo ma tramite il ricorso a forme ibride che flirtano con la ricostruzione giornalistica e documentaria allo scopo di forzare i limiti del *reportage*. Il critico sostiene che nell'epoca contemporanea dell'iper-mediazione televisiva il concetto di finzione scivola nella simulazione e dunque si isola nei confronti del reale¹, sicché *fiction* diviene sinonimo generico di discorso d'invenzione, che si muove nel campo della fantasia, dell'intrattenimento e dell'evasione, laddove la *non-fiction* mira a rendere conto dell'accaduto². Questa scissione del discorso rifletterebbe pertanto l'opposizione tra postmoderno e oltre-il-postmoderno, sicché *non-fiction* si farebbe espressione di "un'aspirazione più o meno decisa, a uscire da quel clima culturale, giacché, mentre riconosce che non si può fare affidamento sulla verità, si appiglia a una nozione di realtà accaduta che sembrerebbe non esente da attributi brutalmente positivistici" (Donnarumma 2011, 30). Pur consapevole della propria natura artificiale il discorso della *non-fiction* resisterebbe dunque ad essere ridotto a finzione, e per questo si farebbe latore di una complessità che il postmodernismo aveva perduto. Donnarumma afferma che "ogni discorso di realtà ha oggi necessariamente a che fare con un'angoscia di derealizzazione" (32), ossia pur nella consapevolezza di essere solo discorso ambisce ad essere qualcosa di più di una semplice realtà discorsiva. Secondo quest'impostazione, i discorsi non si equivalgono giacché esistono differenze qualitative che il postmoderno ha tentato di eludere in nome di un

¹ Se a partire dalla *Poetica* di Aristotele la verità letteraria si appella al possibile, all'universale, ed è pertanto del tutto svincolata dall'attendibilità del dato empirico, la distinzione *fiction/non-fiction* è imperniata proprio su questa datità.

² Tuttavia quest'ultima non può essere considerata al riparo dallo scetticismo post-moderno, per cui non esiste nulla al di fuori del discorso che lo ha generato.

principio di equivalenza. In netto contrasto con la posizione di Richard Rorty³, si ribadisce la distanza che separa il resoconto di un testimone, o le immagini che riprendono traumi in presa diretta, dagli eccessi hollywoodiani. Donnarumma sostiene pertanto che l'individuo del tardo-capitalismo "più che finzionalizzare la realtà, allontana da sé qualunque fonte di disagio" (33), e in questo senso è preda di un torpore che è prodotto dal rifiuto del trauma. La sua riflessione rischia pertanto di ricadere in una ingenua opposizione tra una storia "tratta da una storia vera" e una storia vera *tout court*, sicché il "*pathos* della realtà" non può rappresenterebbe solo uno stimolo all'attenzione, ma implicherebbe un atteggiamento ricettivo diverso nella sostanza. Anche qualora il concetto di verità *qua* corrispondenza fosse stato filosoficamente screditato, esso continuerebbe a guidare la vita quotidiana e il senso comune, ed proprio quest'ultima dimensione costituirebbe il campo del discorso narrativo.

Ciò che il critico manca a mio avviso di considerare è il carattere osceno insito nella prospettiva del testimone quale garanzia di autenticità nel momento in cui tale posizione venga assunta a livello strutturale del discorso, come ricordano Krzysztof Kieślowski e Claude Lanzmann. Vi è qualcosa di consolatorio e di auto-assolvente nel ritenere che le parole di un testimone diretto di una strage o di un trauma siano dotate della verità, di un accesso privilegiato all'evento, di una conoscenza che al lettore è preclusa. Sebbene i *trauma studies* e altri settori disciplinari che si sono interessati alla questione della memoria traumatica e della testimonianza abbiano ampiamente documentato – come ricordano tra gli altri Annette Wieviorka, Cathy Caruth, Dominik LaCapra e lo stesso Giorgio Agamben – come i resoconti di soggetti esposti al trauma siano caratterizzati da profonde "lacune" e da numerose forme di distorsione della narrazione lineare, allo stesso tempo si avverte la necessità di affidarsi a coloro che hanno avvertito attraverso il dolore del corpo o, se non altro, nel rossore dei bulbi oculari, la presenza bruciante del Reale. È tuttavia assai precipitoso liquidare questa ossessione per il resoconto assolutamente autentico come una reazione a un'angoscia di derealizzazione derivante dall'impressione di condurre un'esistenza sempre più isolata dalle intensità della vita. Adottando un approccio lacaniano, l'indagine di Donnarumma manca di considerare un aspetto centrale nella struttura narrativa di queste forme di racconto, ossia la relazione che esse stabiliscono con quella che Jacques Lacan definisce *jouissance*, una forma estrema di godimento che si rovescia in dolore e che Freud colloca di fatto "oltre il principio di piacere" e Lacan associa alla dimensione

³ Rorty sostiene il bisogno di rifiutarsi di "pensare che esista qualche discorso, qualche parte della cultura che sarebbe in contatto più stretto con il mondo, che le si adatterebbe meglio di qualunque altro discorso" (Engel e Rorty 2007, 54)

dell'impulso⁴. Questo aspetto costituirà il perno della presente indagine, al fine di rivelare relazioni sorvolate e dinamiche del tutto ignorate, o nel migliore dei casi appena abbozzate nei numerosi contributi critici relativi alla questione. La riflessione relativa al rapporto tra finzione letteraria e *jouissance* può permettere di cogliere la relazione tra una specifica forma letteraria e i processi in atto nella società contemporanea, individuando una corrispondenza tra determinate soluzioni narrative e l'economia libidinale che sorregge l'attuale società tardo-capitalista, collocando tali strategie letterarie al limite tra la scelta di campo etica e una più o meno consapevole tendenza ad assecondare i processi ideologici operanti nel presente momento storico. Proprio quel *pathos* della realtà a cui si riferisce Donnarumma, senza operare alcuna forma di specificazione, costituisce di fatto uno dei principali fattori che rischia di far precipitare la letteratura nell'oscenità, un osceno che caratterizza con sempre maggiore incidenza i prodotti televisivi contemporanei. Se il critico riconosce che la retorica della storia vera appare come un prodotto d'importazione o meglio una "rimediazione", come la definiscono Richard Grusing e David Bolter⁵, televisiva, allo stesso tempo egli asserisce che i testi analizzati risponderebbero a un'"angoscia di derealizzazione" ignorata dai media televisivi, ove la commistione di *fiction* e non-*fiction* è occasione ludica e d'intrattenimento. Ancora una volta il critico sorvola il nesso tra questo disconoscimento ludico e l'angoscia al centro della sua riflessione, sicché ciò che viene percepito come una derealizzazione, intesa come progressiva "spetttralizzazione" dell'Altro, si rovescia, come si procederà a illustrare, in una insopportabile prossimità che proprio il gioco ludico, lo scherzo, l'ironia mirano a disinnescare. In questo senso risuonano come monito le parole pronunciate da David Foster Wallace:

"Sure". Sarcasm, parody, absurdism and irony are great ways to strip off stuff's mask and show the unpleasant reality behind it. The problem is that once the rules of art are debunked, and once the unpleasant realities the irony diagnoses are revealed and diagnosed, "then" what do we do? . . . All we seem to want to do is keep ridiculing the stuff. Postmodern irony and cynicism's become an end in itself, a measure of hip sophistication and literary savvy.

⁴ Ambedue gli esempi che Donnarumma riporta, il resoconto della *Shoah* recepito da chi è profondamente convinto della verità di quella testimonianza rispetto a coloro che sono persuasi del suo valore puramente ideologico, così come la sparatoria hollywoodiana rispetto alla ripresa a spalla di un operatore che assiste a uno scontro a fuoco, piuttosto che le immagini dei corrispondenti di guerra, si distinguono per la loro specifica relazione rispetto alla presenza oppressiva, angosciante della *jouissance*.

⁵ Cft. Bolter David e Richard Grusing. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000

The problem is that, however misprised it's been, what's been passed down from the postmodern heyday is sarcasm, cynicism, a manic ennui, suspicion of all authority, suspicion of all constraints on conduct, and a terrible penchant for ironic diagnosis of unpleasantness instead of an ambition not just to diagnose and ridicule but to redeem. You've got to understand that this stuff has permeated the culture. It's become our language; we're so in it we don't even see that it's one perspective, one among many possible ways of seeing. Postmodern irony's become our environment (Foster Wallace 1993, 147)

L'ironia oggi è divenuta tautologica, perché non prevede più una presa di distanza dal contenuto simbolico dell'ideologia, che si è rovesciata nel suo opposto, ovvero ciò che l'ironia dovrebbe smascherare, sicché l'ironia è tautologica di questo stesso rovesciamento: ne asseconda le direttrici. I testi che Donnarumma considera espressione di un ritorno al reale dovrebbero, secondo il critico, reagire a questa neutralizzazione dell'angoscia tentando di riconquistare la credibilità del discorso, non solo attraverso la verificabilità delle fonti – soluzione ritenuta insufficiente – ma anche attraverso la mediazione di uno sguardo soggettivo che permetta di stabilire un rapporto emotivo con le persone reali. Il critico impiega la dimensione della testimonianza, della compromissione dello sguardo che esibisce la soggettività della ricostruzione, per allontanare il rischio di essere tacciato di “neo-naturalismo” (Donnarumma 2011, 49), fondato sulla riproduzione delle cose in sé e sulla distanza come garanzia di conoscenza. Tuttavia, come ricorda Roberto Saviano, in una sorprendente sintonia con Lacan, non è “fondamentale osservare ed esserci per conoscere le cose, ma è fondamentale esserci perché le cose ti conoscano” (Saviano 2007, 60). Al contrario, Donnarumma sostiene che gli scrittori che egli analizza siano mossi dal desiderio di voler liquidare la *reality*, non per rifondare il discorso realistico, ma al fine di generare un discorso degno di fede, che possa essere creduto, pur nella consapevolezza che esiste un tasso di *fiction* in ogni discorso, senza che tuttavia ciò implichi una regressione nell'autoreferenzialità postmoderna. È in questi momenti che l'argomentazione di Donnarumma si fa più debole, poiché non considera adeguatamente le dinamiche del cinismo contemporaneo, che serra maggiormente la presa sul soggetto proprio nel momento in cui questi assume una certa distanza da un contenuto ideologico, finendo per disconoscere la “fantasia” che quell'impianto di credenze sorregge. Come ricorda Slavoj Žižek: “the fundamental level of ideology, however, is not of an illusion masking the real state of things, but that of an (unconscious) fantasy structuring our social reality itself . . . Cynical distance is just one way . . . to blind ourselves to the structural power of ideological fantasy: even if we

do not take things seriously, even if we keep an ironical distance, we are still doing them” (Žižek 1989, 33).

Si rischia pertanto di celebrare una sorta di patto perverso tra autore e lettori, che si lascerebbero condurre da un “soggetto supposto sapere” pur mantenendo la consapevolezza dei limiti della finzione, godendo di una sembianza di reale. Piuttosto è proprio nei limiti della narrazione che il Reale prende forma, che i suoi contorni appaiono per lo meno distinguibili. Nel tentativo di escludere la divisione realistica, esaltando il carattere ibrido di queste narrazioni e ricordando come qualsiasi resoconto, persino il grado massimo di *non-fiction*, preveda in ambito letterario una componente finzionale, il critico rischia di sancire tale dualismo, ossia di ristabilire questa divisione netta nella realtà, presupponendo un reale dei fatti che precede la sua inclusione nella narrazione, e ricadendo egli stesso in quel cinismo post-moderno da cui tenta di prendere le distanze. Donnarumma liquida kantianamente la questione del Reale, in senso lacaniano⁶. Essa non poggia sul fatto che sia possibile conoscere e vedere solo in maniera parziale in quanto si è soggetti ai limiti della percezione, senza per questo negare che esista qualcosa oltre i sensi, un esterno ignoto e fuori dalla nostra portata, sicché l’unico modo per conoscere la realtà risiederebbe nella consapevolezza della limitazione. Piuttosto, è possibile, sondando i limiti del linguaggio, individuarne le zone d’impossibilità, refrattarie alla rappresentazione, permettendo di definire i contorni del Reale, e riconducendo tali limiti epistemologici a livello ontologico, al Reale in sé. Questo processo è quello che Žižek descrive come il passaggio da Kant a Hegel, che Donnarumma, per varie ragioni, non compie.

La critica più accesa all’impostazione teorica adottata dalle differenti voci confluite nella rivista *Allegoria* è stata formulata, proprio in termini lacaniani, da Andrea Cortellessa sulla rivista *Lo Specchio* (novembre 2008). Attraverso le parole del “Burnt Norton” di T. S. Eliot, rovescia l’angoscia di derealizzazione in un eccesso di realtà, una “over-proximity” che può degenerare in un “esorcismo terrorizzato” (Cortellessa 2008, 17) del Reale, sicché l’uomo contemporaneo precipita in quello che Antonio Scurati ha definito “un apprendistato all’irrealtà” (Scurati 2010, 289). In opposizione al silenzio traumatizzato generato dall’effetto granata della Prima guerra mondiale, il silenzio contemporaneo è generato da un trauma senza trauma, per impiegare la fortunata formula di Daniele Giglioni (2011), sicché per confrontarsi con il Reale lo scrittore deve farsi “bracconiere di atrocità, collezionista di

⁶ Il ricorso alla *non-fiction* nella letteratura italiana della seconda metà degli anni Novanta rivelerebbe infatti che “il modo più adeguato per conoscere la realtà è darle una forma narrativa. Le cose non sono meno vere perché sappiamo che, se non avessimo i nostri occhi e la nostra mente, non potremmo vederle e comprenderle” (Donnarumma 2011, 50),

disagi, sommelier di efferatezze”, spingendosi ove il lettore non può, tornando come testimone oculare che proietta “*l’horror movie* del suo safari nel Reale” (Cortellessa 2008, 17). Cortellessa appare a mio avviso ben consapevole dell’ambiguità di questo atto testimoniale, del fatto che investire la propria soggettività nell’evento non sia né garanzia di veridicità, né tanto meno marca di realismo, dal momento che il ruolo ricoperto dallo scrittore inteso come reporter, testimone, “registratore” di eventi è in bilico tra la “dogmatica dell’iper-realismo” e l’atto veramente conoscitivo in grado di scopercchiare la testa del lettore, tra oscenità ed etica. Sebbene Cortellessa rischi di cadere vittima di quella stessa ambiguità nel momento in cui definisce l’esplorazione dell’estremo come il safari del Reale, laddove sarebbe il caso di parlare, da un punto di vista prettamente lacaniano, di safari nella fantasia egli è ben consapevole che il Reale non rappresenti una dimensione del tutto separata dal linguaggio, e che lascia invece palesare il suo profilo proprio ai limiti di quell’Altro che è il linguaggio. Ecco perché alcuni di quei racconti a contatto con l’estremo possono toccare, o meglio “pungere”, in termini barthesiani, il lettore. Il recupero del Reale non passa attraverso un differente rapporto con la realtà esterna in risposta a un’ansia di derealizzazione, ma attraverso lo stile, un lavoro a contatto con la parola. Al contrario quella “fame di storie, fame di identificazione, fame di fatti” che induce a “scavalcare la prigione del linguaggio” (Donnarumma 2008, 28), come sostiene Donnarumma, rischia di scivolare in una badiouiana passione per il Reale, l’anelito alla Cosa in sé al di là delle mediazioni linguistiche, come se i limiti contingenti che impediscono di approdare a quell’accesso, una volta rimossi, possano garantirne la fruibilità. Il Reale lacaniano è altresì legato all’inatteso, all’incontro mancato. La letteratura contemporanea non può essere ricondotta alla scoperta della realtà, poiché non è rappresentando il mondo esterno che si evade dalla finzione. È pertanto necessario esporsi dolorosamente allo sguardo delle cose, allo sguardo della Cosa, lo sguardo che è la Cosa, la macchia anamorfica che impedisce la percezione diretta della realtà, non solo e non tanto perché ogni osservazione è soggettiva, ma perché il soggetto è sempre già incluso nella realtà che egli dispone di fronte a sé, attraverso il suo sguardo. Il soggetto non è mai, come la telecamera, un dispositivo panottico di organizzazione, controllo, disciplina, igiene, ma è un’entità infinitamente perturbante che impedisce alla sua stessa visione di raggiungere una chiusura. Si tratta di “ciò che ancora non sappiamo”, o meglio “ciò che non sappiamo di sapere”, e che infatti, “sta lì, sulla pagina. Se apri il libro, quel libro, lo sai che sei perduto. D’altra parte è proprio per questo che lo hai scelto” (Cortellessa 2008, 18), perché, come il grande Altro lacaniano, è sempre stato morto, pur non essendone ancora consapevole.

Il dibattito nato in seguito alla pubblicazione del numero di gennaio-giugno del 2008 di *Allegoria* si è arricchito negli anni successivi di un numero cospicuo di riflessioni da parte di autorevoli voci critiche nell'ambito degli studi letterari e filosofici, che hanno trovato spazio nelle pagine di riviste letterarie e di fenomeni editoriali *on-line* o *webzines* come *Carmilla* e *Nazione Indiana*. Tale riflessione è culminata nella pubblicazione di una serie di testi critici volti a tematizzare, in maniera più o meno organica, "il ritorno alla realtà". Nel capitolo introduttivo dell'antologia *Negli archivi e per le strade*, Luca Somigli individua tra le tappe fondamentali di questa riflessione sul reale – troppe volte segnato da tinte polemiche piuttosto che non da un autentico desiderio di costruire un impianto teorico quanto meno coerente sull'argomento⁷ – la pubblicazione di due manifesti: il *Manifesto del nuovo realismo* di Maurizio Ferraris, che rievoca marxianamente lo spettro del *New Realism*, e quello della *New Italian Epic* pubblicato dal collettivo Wu Ming (ex Luther Blisset), già menzionato. Il punto di partenza da cui ciascuno di questi contributi critici prende le mosse è la percezione di una rottura nei confronti dell'antirealismo novecentesco nel senso di un ritorno al realismo, che letterariamente avrebbe dunque coinciso con la fine del postmodernismo inteso genericamente come "letteratura del disimpegno, dell'auto-riflessività, del *double coding* fine a se stesso, del *pastiche* dal tono 'distaccato e gelidamente ironico'" (Somigli 2013, iii).

Somigli nota correttamente come uno dei nodi fondamentali della questione, se non il vero e proprio nodo borromeo del dibattito sul ritorno alla realtà, non solo in letteratura ma in qualsiasi altra espressione culturale, sia la messa in discussione della legittimità della categoria stessa di realtà, prodotta da una ormai consolidata tradizione di pensiero di stampo post-strutturalista e decostruzionista. È da questa stessa contestazione che deriva quello scollamento tra i segni, o le parole, e le cose che caratterizza la letteratura moderna e postmoderna, e compromette la fiducia nella possibilità di una parola in grado di fornire un modello attendibile della realtà contemporanea. Il concetto di realtà verrebbe dunque compromesso, da un lato, dalla contrapposizione tra ritorno alla realtà e ritorno al Reale in termini lacaniani, che sfuggendo alle modalità di rappresentazione del Simbolico conduce a un realismo inteso come racconto del dileguarsi della realtà. Dall'altro, l'attacco alla realtà si realizza nei termini di una "derealizzazione del mondo" (Somigli), sicché, come denuncia Scurati in *La letteratura dell'inesperienza* (2006), "oggi il problema si riformula così: come

⁷ Si consideri sotto questo profilo la partecipazione di Massimo Recalcati al progetto editoriale Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione, il cui intervento si pone in netta antitesi alle posizioni dei due curatori, Maurizio Ferraris e Mario De Caro

trasformare in opera letteraria quel mondo che è per noi l'assenza di un mondo" (Scurati 2006, 141). Se la cultura post-bellica era caratterizzata dalla possibilità di trasmutare l'esperienza in testimonianza (Somigli 2013, x), carica d'autorità e di legittimazione, l'epoca attuale rappresenterebbe l'età "della riduzione del mondo alle sue immagini" (Scurati 2006, 60), sicché per Scurati il mondo si eclissa e con esso si perde l'autorità della vita vissuta e della testimonianza che da essa deriva, in quanto ogni esperienza è già sempre mediata, priva dunque di quella sua componente traumatica e convertita, come la Guerra del Golfo, in intrattenimento. In questo senso, Daniele Giglioni denuncia come la dimensione del trauma, di fatto sempre più estromessa dall'esistenza dell'uomo occidentale contemporaneo, divenga una categoria concettuale volta a garantire legittimità e consistenza ontologica all'esperienza contemporanea, generando una forma oscena d'identificazione vittimaria.

In questo modo, Somigli rischia tuttavia di ricadere a mio avviso in un facile dualismo che oppone a un Reale assoluto, oltre il muro della mediazione mediatica, una derealizzazione progressiva dell'esperienza intesa come successione ininterrotta di immagini, quella che Žižek definisce passione per il sembiante e passione per il Reale (Žižek 2002). Egli di fatto non considera come il deferimento illimitato dell'incontro con il Reale di cui parla Giglioni non determini di fatto una derealizzazione della realtà, ma una realizzazione intollerabile del fantasma. La diffusione capillare del paradigma del trauma non tradisce la sua totale assenza nell'esperienza quotidiana, ma è indice – e forse in questo risiede l'unico limite dell'analisi di Giglioni, come afferma Monica Jansen – della sua totale regolamentazione in quanto estremo ed eccessivo. Il Reale traumatico è oggi sottoposto a una disciplinarizzazione volta a reprimerne l'eccesso pur evocandone costantemente la presenza, nella sua dimensione evenemenziale: una minaccia costante che deve sempre essere deferita, determinando pertanto il ritorno fantasmatico. Ciò che è in atto, e che Scurati e Giglioni descrivono, è un passaggio appunto ad un registro osceno dell'esperienza, successivo, come si argomenterà, alla perdita di efficienza simbolica nell'epoca contemporanea, in assenza della quale è l'Immaginario, feticisticamente, a tentare di colmare il vuoto che il trauma incide nel Simbolico.

Massimo Recalcati ricorda la coincidenza del Reale lacaniano con il taglio traumatico, di cui Somigli coglie la banalità e la quotidianità. Tuttavia, il critico non potrebbe essere più in errore nel momento in cui asserisce che esso non rappresenterebbe in questo modo una "cosa terrificante", ma "quanto di più comune si possa immaginare" (Somigli 2013, xv). Così facendo ricade in quella stessa proliferazione del trauma denunciata da Giglioni e non comprende come gli esempi adottati da Recalcati, e da lui interpretati come

banali, costituiscono il sintomo stesso di un mutamento di paradigma, dal tragico all'osceno, ossia il collasso dei discorsi attorno all'identificazione vittimaria dell'individuo con una delle molte esperienze traumatiche ricordate dallo spicoanalista italiano, avvalorando così la tesi di Gigliani. All'opposto, l'esperienza del Reale è l'impossibile: ognuno di quegli eventi è in grado di annientare del tutto la continuità della realtà simbolica dell'individuo al cospetto della prossimità dell'oggetto perturbante, l'*objet petit a* lacaniano: il nodulo, la malattia interna, la perdita del lavoro che tramuta il soggetto in disoccupato (categoria non morta della società contemporanea) o ancora l'esperienza dell'opera d'arte ove l'incontro con il Reale rappresenta il momento in cui l'opera restituisce lo sguardo del soggetto, l'*objet petit a*. È questa dimensione dell'oggetto ad essere oggi disconosciuta, laddove essa rappresenta, come si illustrerà la categoria fondamentale della società contemporanea, e dunque delle sue modalità di rappresentazione. Il Reale in questo senso non è pertanto l'"inemendabile" teorizzato da Maurizio Ferraris e richiamato da Somigli, il materiale che resiste alla manipolazione dell'interpretazione, ma ciò che arresta l'interpretazione e la fa inceppare, ritornare sui propri passi.

È inutile nascondere che il *Manifesto del nuovo realismo*, così come l'intero impianto teorico formulato da Ferraris e dagli esponenti che hanno aderito al suo progetto, ha fornito, come ricorda Arturo Mazzeola nel sito *Le parole e le cose. Letteratura e realtà*, "una sponda filosofica" (Mazzeola 2013) della quale il "nuovo realismo" era affannosamente alla ricerca (come dimostrano il numero cospicuo di citazioni e riferimenti). Nella sua critica della cosiddetta "fallacia essere-sapere", o "fallacia trascendentale" (Ferraris 2012, 35) Ferraris analizza l'opposizione tra l'intuizione realista, per cui esistono cose che non sono dipendenti da schemi concettuali, e quella ermeneutica, secondo la quale non si ha una realtà che sia indipendente da tali schemi o dal linguaggio impiegato, al fine di operare una conciliazione tra queste due posizioni, tra realismo e costruzionismo. Dopo aver brevemente ricostruito la genesi dell'approccio costruzionista passando per Cartesio e Kant, Ferraris mira a negare (come è evidente dal suo "pseudo" esperimento della ciabatta) che l'intervento del *percipiens* sul *perceptum* possa vantare pretese ontologiche, sicché la realtà esiste indipendentemente dalle impressioni dei possibili soggetti, ossia esiste anche nel momento in cui non vi sia alcun osservatore che interagisca con essa.

Nel suo intervento pubblicato su *Il manifesto* "Il ritorno della realtà come ritorno all'ordine" (2012), nato come una lettera indirizzata ad Umberto Eco, Gianni Vattimo ha contestato l'esistenza di qualcosa, "un dato" che limiti l'interpretazione e sia indipendente dall'interprete. Il solo limite che egli si dichiara disposto ad accettare sono gli altri e le loro

interpretazioni, un incontro senza garanzie che si sviluppa sulla base di valori ed esperienze comuni (tra esse anche le letture), senza alcuna pretesa di “oggettività”: “La pericolosità dell’ermeneutica è tutta qui: insegna che la sola interpretazione sicuramente falsa è quella che non riconosce di essere tale, che pretende di parlare dal punto di vista di Dio, e comunque rifiuta di negoziare, pensando di possedere la verità vera” (Vattimo 2012, s.i.p.). Sullo stesso inserto, Ferraris ha risposto a tale critica in maniera del tutto condivisibile in un articolo dal titolo “Postmoderno, un cavallo di battaglia populista” (Ferraris 2012, s.i.p.), dove egli asserisce come il postmoderno si sarebbe realizzato in maniera perversa, contraria alle intenzioni dei suoi teorizzatori, sicché la decostruzione che doveva rappresentare, in una realtà risultante da una serie infinita di costruzioni sociali totalizzanti e assolute, un’attività “giusta” volta all’emancipazione, si sarebbe rovesciata all’opposto nel “realismo” populistico e mediatico, dove l’ironia e la distanza critica non svolgono una funzione emancipativa, ma replicano le stesse misure oppressive dell’ideologia capitalistica. Ferraris contesta poi fortemente la logica del sospetto, ossia quell’ermeneutica nietzscheana che Umberto Eco imputa nel suo contributo critico al *New Realism* ai discepoli del filosofo tedesco, in un’iperbolizzazione della massima “non ci sono fatti solo interpretazioni”, soggetta anch’essa a una deriva che ne rovescia l’anelito emancipativo in strumento reazionario, ossia in quello scetticismo conservatore che è proprio del perverso feticista.

Ferraris individua il carattere fondamentale del reale nell’inemendabilità, “il fatto che ciò che ci sta di fronte non può essere corretto o trasformato attraverso il mero ricorso a schemi concettuali” (Ferraris 2012, 48), un fenomeno di resistenza, di “attrito” che Ferraris ricollega all’esperienza della “sorpresa”, alla contingenza che rompe la regolarità delle previsioni fondate sull’osservazione (scientifica), affermando l’indipendenza dell’oggetto rispetto agli schemi concettuali del soggetto⁸. In questo modo, il filosofo sottolinea la stabilità dell’esperienza percettiva rispetto all’azione concettuale che va ascritta alla stabilità del mondo incontrato in quanto anteriore all’azione degli apparati percettivi e degli schemi concettuali: è possibile dubitare della veridicità della propria esperienza, ma non dell’esistenza di qualcosa. In questo modo inoltre, l’esperienza si distingue nettamente dalla sua resa linguistica, mantenendo nei confronti di essa un’assoluta indipendenza. Ferraris approfondisce poi la riflessione sull’inemendabilità della percezione attraverso il concetto di

⁸ La teoria dell’inemendabilità si configura, nella sua affinità alla categoria della “realtà incontrata” di Wolfgang Metzger, delinea un concetto di realtà che “si dà anche smentendo le nostre aspettative concettuali” (Ferraris 2012, 51), in opposizione alla “realtà rappresentata”.

irrevocabilità dell'esperienza passata, delineando “un'ontologia che precede di milioni di anni ogni possibile epistemologia” (Ferraris 2012, 67).

Umberto Eco ha in parte preso le distanze dal *New Realism*, sostenendo come la filosofia postmoderna non costituisca un attacco al cuore della *Ding an sich*, ma coincide con un ritorno al kantismo, privo delle garanzie di una conoscenza trascendentale, che tuttavia non elimina lo “spettro” della Cosa. Eco delinea i caratteri di un “Realismo negativo”, che si fonda proprio su quelle forze terribili che agiscono sull'uomo, resistendo alle sue interpretazioni, generando una pressione a volte insostenibile a cui Eco si riferisce, in *Kant e l'ornitorinco* con “zoccolo duro dell'essere” (Eco 1997, 35), una costrizione che il Mondo, la natura nietzscheana, impone, mettendo un limite alle nostre pretese costruttiviste, alle interpretazioni. Non si tratta tuttavia di un nucleo stabile, o di una Legge suprema, ma piuttosto di “linee di resistenza” lungo le cui tracce si realizza l'attività ermeneutica, poiché in un universo ove ogni interpretazione è plausibile e valida, non vi è alcuna tensione residua che possa indurre a perpetrare una continua interrogazione del Mondo. Il linguaggio dunque non costruisce l'essere *ex novo*, ma lo interroga e incontra in questa sua inchiesta qualcosa di resiste. Il presentarsi di tali Resistenze rappresenta ciò che vi è di più prossimo all'idea di Dio, che si manifesta come negatività pura, puro Limite, o “No!” categorico, di cui il linguaggio non può cogliere nulla.

Eco si appoggia alla teoria semiotica di Louis Hjelmslev, secondo cui si utilizzano segni ed espressioni per comunicare un contenuto che è plasmato e organizzato in forme differenti secondo differenti linguaggi e culture. Tale contenuto è amorfo prima che il linguaggio non operi su di esso la propria attività di vivisezione, un materiale amorfo che Eco definisce il *continuum* del contenuto, capace di eludere ogni determinazione. Hjelmslev impiega il concetto extra-linguistico di “mening”, inteso come “senso” o direzione, come se nel magma del *continuum* vi fossero appunto linee di resistenza o possibilità di flusso. Il “mening” dunque si configura un fenomeno extralinguistico, che coincide proprio con le linee di resistenza di questo tutto in conoscibile e amorfo, da cui le interpretazioni linguistiche sono in definitiva limitate. In questo senso, Eco sostiene, come riporta il titolo della traduzione italiana del suo intervento a New York sulla rivista *Alfabeta2*, “Ci sono delle cose che non si possono dire” (2012).

Il filosofo chiarisce tuttavia che nel momento in cui ci si confronta con l'esperienza della delle linee di resistenza, l'incontro con esse può solo indurre a cambiare direzione in un perpetuo approssimarsi a tali linee, senza individuare leggi di natura o assoluti, la cui supposizione rappresenta la reazione del soggetto all'incontro con l'impossibilità della linea

(ossia la proiezione immaginaria del significato ultimo). La realtà impone dei limiti alla cognizione solo nel senso di contestare e smontare le interpretazioni soggettive fallaci, senza presupporre che vi sia una realtà ulteriore nascosta dalle apparenze che un giorno potrà essere del tutto rivelata, sormontando l'ostacolo. La teoria di Eco è dunque basata sul concetto di fallimento, ossia, sul limite delle nostre interpretazioni.

La posizione di Ferraris e più limitatamente quella di Eco, se non per la comune matrice kantiana, si ricollegano alla critica avanzata da Quentin Meillassoux in *Après la Finitude* (2006) al correlazionismo, secondo il quale il soggetto pensante è in grado di conoscere solo il correlato di pensiero ed essere. Questa la tesi primaria e il principio su cui si reggerebbero la fenomenologia e il post-modernismo: non ci sono oggetti, eventi, leggi, esseri che non siano sempre-già correlati con un punto di vista, con un accesso soggettivo. La critica alla correlazione ricade tuttavia in un circolo vizioso: nel momento in cui si afferma che esiste un oggetto svincolato dalla correlazione che in qualità di soggetto si ha con esso, il soggetto stesso, nell'atto performativo di enunciare l'esistenza di questa datità indipendente, ristabilisce performativamente, semplicemente enunciandola, la correlazione, rimanendone invischiato. In sintonia con la posizione di Eco, per Meillassoux il correlazionismo contemporaneo non equivale a un idealismo speculativo: esso non pone dogmaticamente l'inesistenza della Cosa in sé, ma solo che non si possa affermare niente di essa, neppure che esista. Il filosofo francese mira a dimostrare che il pensare, in certe speciali condizioni, sia in grado accedere alla realtà così com'è in se stessa, indipendentemente dalla sua correlazione con la soggettività. Meillassoux oppone alla tesi correlazionalista il concetto di "arché-fossile" (Meillassoux 2012, 14), l'ancestralità, ossia quella materia che indica tracce di un fenomeno passato che precede l'uomo, in sintonia al concetto di irrimediabilità di Ferraris. La dimensione dell'ancestralità definita da Meillassoux rappresenta il dominio della non-correlazione mancante di un soggetto, una natura senza soggetto. Meillassoux afferma tuttavia che il ritorno al vecchio concetto metafisico di adeguamento, o al realismo ingenuo che la filosofia analitica sembra talvolta perpetuare è impossibile. Per resistere al correlazionismo postmoderno è necessario pensare a un concetto del tutto differente e più radicale di correlazionismo. Ciò che si trova oltre la correlazione è una realtà differente dalla realtà data. Questa è la ragione il filosofo francese non definisce la sua teoria "realismo" ma materialismo speculativo.

Nella sua negazione di un assoluto indipendente da uno specifico punto di vista a cui si avrebbe accesso, il correlazionalismo contesta tanto il realismo di una realtà indipendente dall'accesso del soggetto ad essa, tanto l'idealismo che assolutizza la correlazione nel

soggettivismo, In questo secondo caso, giacché non si può pensare alcuna realtà indipendente dalla correlazione umana, la supposizione di tale realtà esistente al di fuori dal circolo costituirebbe un'assurdità, pertanto, l'assoluto è rappresentato dal circolo stesso, dal pensare, dal volere. Per contestare tale assoluto il correlazionismo è costretto a ricorrere alla fatticità, ossia l'assenza di una necessità, di una ragione finale che possa fondare l'esistenza. Ciò si estende tuttavia anche alla correlazione stessa negando la pretesa idealista della sua assoluta necessità. L'incapacità di poter immaginare la non-esistenza della soggettività – in quanto l'atto di immaginare la propria morte implica che si sia ancora in vita – non prova che tale non-esistenza sia comunque possibile. Allo stesso modo, il superamento del correlazionismo passa per l'assolutizzazione della fatticità stessa, che implica la possibilità della non-correlazione: la possibilità di pensare la non-correlazione. Si giunge così all'assenza, alla non-necessità, di ogni realtà, la possibilità di ogni entità di essere e non essere fuori dalla razionalità. In quanto è possibile concepire il non-essere della correlazione è possibile concepire la possibilità di un essere in-sé essenzialmente differente dal mondo correlato con la soggettività umana. In tal modo, tuttavia, il ragionamento stesso del correlazionista include una contraddizione performativa in quanto fondato sull'assolutizzazione della fatticità. Tutto può essere concepito come contingente, a seconda dell'umano tropismo: tutto eccetto la contingenza stessa. La contingenza – e solo la contingenza – è assolutamente necessaria. In tal modo, si giunge all'identificazione tra fatticità come assoluto, come tempo, che Meillassoux definisce “iper-caos”, ma non nel senso di disordine o la casualità, piuttosto la sua contingenza è così radicale che persino il divenire, il disordine o la casualità possono essere distrutti da esso e rimpiazzati da ordine, determinismo e fissità – contrariamente al divenire eracliteo, che persiste eternamente come divenire. Il tempo non è governato da leggi fisiche perché sono le leggi stesse ad essere governate da un tempo folle. L'Iper-caos rappresenta un tempo talmente liberato dalla necessità metafisica da non essere obbligato da nulla: né dal divenire né dal sostrato. Meillassoux afferma che esistono specifiche condizioni della fatticità, definite “Figure” (Meillassoux 2012, 80), ossia la fatticità costituisce la sola necessità delle cose – ma essere fattuale non implica semplicemente essere qualsiasi cosa. Vi sono infatti alcune cose che, qualora esistessero, non obbedirebbero alle rigorose e necessarie condizioni per essere un ente fattuale. Tali cose non possono esistere perché se esistessero sarebbero necessarie, ed essere necessarie, secondo il principio di fattualità, è impossibile. La non-contraddizione è una condizione della contingenza in quanto una realtà contraddittoria comprende al suo interno la sua alterità e dunque non potrebbe cambiare, poiché sarebbe già ciò che non è. Un essere contraddittorio è perfettamente necessario, ossia un essere non

antagonistico. Per il filosofo, la contraddizione è impossibile in quanto la non-contraddizione è la condizione dell'Iper-caos.

In *Less Than Nothing* (2012b), Žižek risponde direttamente a Meillassoux e in tal senso la sua posizione può consentire di illuminare la questione del *New Realism* attraverso una prospettiva differente, una differente concezione non tanto di realismo, quanto di materialismo, un materialismo dialettico.

In *Après la finitude*, Meillassoux mostra come il passaggio da una nozione universale alla realtà empirica attuale sia sempre contingente, ossia l'esistenza attuale di un'entità non può essere dedotta dalla necessità inerente della sua nozione. Ciò implica che se un essere è necessario, esso non può esistere e pertanto deve rispondere al principio di non-contraddizione. Un universo che incarna totalmente la realtà della contraddizione rappresenterebbe un universo auto-identico immobile, in cui gli aspetti contraddittori coinciderebbero immediatamente. Il tempo emerge proprio perché il principio di identità, di non-contraddizione, resiste all'affermazione diretta della contraddizione. Žižek afferma che Meillassoux manca di riconoscere come la contraddizione non sia opposta all'identità, ma ne rappresenti il fulcro. Essa non rappresenta unicamente l'impossibile per cui nessuna entità può essere del tutto auto-identica; la contraddizione coincide con l'auto-identità, la coincidenza tautologica della forma e del contenuto nell'affermazione dell'identità, sicché essa è allo stesso tempo necessaria e impossibile. Il divenire temporale è possibile proprio perché gli opposti non possono coincidere direttamente, in quanto animati da un antagonismo percepibile nell'identità contraddittoria. Nella sua lettura della *Logica* hegeliana, Žižek individua questo processo nel passaggio dalla coppia oppositiva Essere e Nulla al Divenire (che si stabilizza in "Qualcosa"): proprio perché Essere e Nulla si sovrappongono, sono identici, si genera un movimento, una transizione. La coppia Essere/Nulla costituisce la contraddizione superiore impossibile che per essere risolta, nel tentativo di fuoriuscire da quest'antagonismo, determina il passaggio al Divenire, ossia l'oscillazione tra questi due poli (Žižek esclude di fatto un terzo momento successivo: non c'è sublazione ulteriore). Da questa osservazione egli muove la sua critica al materialismo speculativo di Meillassoux che nel suo testo individua nel materialismo dello stesso Žižek e di Alain Badiou una forma nascosta di correlazionismo. Nel suo tentativo di dimostrare la possibilità di pensare, attraverso il concetto di "arché-fossile", una realtà del tutto svincolata dalla soggettività, Meillassoux manca di considerare come l'oggetto reale/impossibile rappresenta la modalità di iscrizione del soggetto in una realtà trans-oggettiva. Non è di fatto sufficiente opporre al correlazionismo trascendentale l'affermazione della realtà-in-sé, piuttosto è necessario

riconduurre il correlazionismo stesso a tale realtà, ossia la sua possibilità deve essere considerata nei termini di questa realtà-in-sé. L'impossibilità della misura oggettiva non è determinata dal costruzionismo della mente nei confronti della realtà, ma in quanto si è già sempre parte di tale realtà sicché non è possibile per il soggetto mantenere una distanza oggettiva nei suoi confronti. È sullo sfondo del radicale antagonismo o non-correlazione tra soggetto e oggetto che la critica di Meillassoux al correlazionismo risulterebbe pertanto deficitaria, rimanendo bloccata alla questione kantiana dell'accessibilità della Cosa in sé. Žižek sostiene che secondo la sua impostazione hegel-lacanianiana il problema non è come raggiungere la realtà oggettiva indipendente dalla sua correlazione con la soggettività, ma come la soggettività sia già iscritta nella realtà, ossia come il soggetto rappresenti di fatto la curvatura o la distorsione inerente alla realtà stessa. Secondo la teoria lacanianiana il soggetto è caratterizzato da un'irriducibile discordia (non-correlazione), è fondamentalmente decentrato, nei confronti della realtà: affinché il soggetto possa emergere, l'oggetto impossibile che costituisce il soggetto, secondo il matema lacanianiano $\$-a$, deve essere escluso dalla realtà, in quanto è proprio tale forclusione che aprirebbe lo spazio per il soggetto (S), poiché l'incontro con tale oggetto determina conseguenze sempre letali per il soggetto stesso. Il nodo su cui verte la dialettica correlazionismo-materialismo non coinciderebbe pertanto con la possibilità di pensare il Reale, la Cosa in sé, fuori dalla correlazione trascendentale, indipendentemente dal soggetto, ma con la capacità di pensare il Reale all'interno del soggetto, il nocciolo duro del Reale nel cuore stesso del soggetto, il suo "ex-timate center" (Žižek 2012b, vii):

The true problem of correlationism is not whether we can reach the In-itself the way it is outside of any correlation to the subject (or the way the Old is outside its perception from the standpoint of the New); but the true problem is to think the New itself "in becoming." The fossil is not the Old the way it was/is in itself, the true fossil is the subject itself in its impossible objectal status—the fossil is myself, the way the terrified cat sees me when it looks at me. This is what truly escapes correlation, not the In-itself of the object, but the subject as objet. (Žižek 2012b, viii)

Il filosofo sloveno collega dunque la dimensione dell' "in-sé" alla scissione interna al soggetto, che nella psicoanalisi è rappresentata dall' *objet petit a*, il correlativo oggettivo Reale e impossibile del soggetto. Come si illustrerà in seguito, esso costituisce l'oggetto fantasmatico puramente virtuale che non esiste positivamente nella realtà ma che emerge

attraverso la sua stessa perdita, e pertanto emerge come fossile. Allo stesso tempo, l'esclusione di tale oggetto è costitutivo dell'apparenza della realtà, che lacanianamente è distinta dal Reale, in quanto giace sul versante del Simbolico. La correlazione si stabilisce tra soggetto e realtà nel momento in cui l'oggetto che rappresenta il soggetto viene sottratto da essa, sicché il soggetto emerge dalla sua stessa impossibilità, la sua impossibilità come oggetto. Non è dunque la realtà trascendentale, il Reale *qua* Assoluto a rompere la correlazione, ma l'emergere dell'oggetto che "è", coincide con il soggetto stesso. L'incontro con tale impossibile può realizzarsi solo all'interno del dominio della fantasia, che protegge e allo stesso tempo espone il soggetto a tale impossibile. Nella formula freudiana-lacanianiana, la scena della fantasia viene descritta come la scena in cui il soggetto assiste alla propria nascita o alla propria morte, ossia la sua assenza, come puro sguardo disincarnato, rispecchiando la riflessione di Meillassoux sull'ancestralità, accessibile per il filosofo francese solo attraverso uno sguardo remoto, come la luminosità delle stelle o un isotopo radioattivo.

In opposizione a Meillassoux, Žižek sostiene che la realtà è sempre trascendentalmente costituita: l'*objet petit a* rappresenta il prodotto del taglio dell'ordine Simbolico, giacché la realtà, nella modalità con cui appare, è sempre trascendentalmente costituita dal linguaggio, all'interno del quale il soggetto è sempre già incluso. Il fallimento epistemologico (di raggiungere la realtà in sé) è indice ed effetto di tale inclusione, della nostra inclusione al suo interno. Il Reale lacanianiano rappresenta il "punto", il "sito" in corrispondenza del quale l'opposizione esterna tra ordine Simbolico e realtà è re-inscritta all'interno del Simbolico, è immanente al Simbolico stesso, mutilandolo dall'interno. Il limite epistemologico non è determinato da un eccesso della realtà, sicché ogni formalizzazione simbolica fallisce nel coglierla; il Reale non è altro che un'*impasse* della formalizzazione, sicché la realtà "là fuori" emerge dall'inconsistenza dell'ordine Simbolico: il Reale coincide con l'inconsistenza della formalizzazione non con la sua eccezione esterna, e tale inconsistenza coincide con il soggetto stesso *qua* oggetto.

Il quadro critico e teorico illustrato rappresenta lo sfondo della presente indagine, che alla luce del rinnovato interesse accademico e, più generalmente, culturale relativo allo statuto e alle possibilità di accesso al Reale, emerso a partire dalla seconda metà degli anni Novanta del secolo scorso, si propone di impiegare gli strumenti analitici offerti dalla psicoanalisi lacanianiana al fine di realizzare una lettura dialettico-materialistica – nella definizione avanzata da Slavoj Žižek – del fenomeno culturale e letterario/editoriale definito, spesso confusamente, "ritorno del/la realtà/Reale". Sarà possibile in questo modo operare un "parallax shift" (Žižek 2006b, 27) all'interno del dibattito di cui si è tentato di ricostruire ed

illustrare le tappe fondamentali. Così come la logica della parallaxe si fonda su un mutamento prospettico determinato dalla variazione della posizione del *percipiens* nei confronti del *perceptum*, rivelandone l'assoluta inconciliabilità, l'antagonismo segnalato da un "parallax gap" (Žižek 2006b, 4), allo stesso modo questa ricerca si propone di illustrare come l'apparente ritorno al "realismo", sostenuto dalla critica letteraria italiana contemporanea, nei termini in cui tale tesi è stata esposta, costituisca di fatto una presa di distanza da quella dimensione "impossibile" del Reale lacaniano, nella sua affinità al concetto di trauma. È tuttavia necessario chiarire, in sede preliminare, come questo allontanamento non coinvolga direttamente gli scrittori italiani contemporanei, molti dei quali dimostrano di essere estremamente consapevoli delle implicazioni che l'esplorazione del Reale, a livello sia fisico sia intellettuale, comporta. Nel numero della rivista *Allegoria* menzionato in precedenza Aldo Nove cita direttamente Jaques Lacan: "Dopo Freud, dopo lo strutturalismo e dopo Lacan parlare di realismo in buona fede mi sembra impossibile senza accettare che si tratta della convenzione di un'altra *fiction*" (Nove 2008, 19). Questa forma di disconoscimento circoscrive la questione del Reale alle possibilità descrittive, rappresentative e in parte gnoseologiche della letteratura nei confronti della realtà tardo-capitalistica contemporanea. Tuttavia questa impostazione manca di una riflessione approfondita su uno degli aspetti fondamentali del discorso letterario, ossia alla sua capacità non solo di produrre un effettivo cambiamento nel mondo, attraverso una tanto auspicata parola diretta, reale, politica (una capacità di intervento peraltro già riconosciuta in virtù del carattere performativo del linguaggio), ma di produrre effetti in grado di smuovere, di "pungere", di colpire, di scuotere, di scioccare, attraverso un piacere, nella definizione di Roland Barthes, che si spinge al limite del godimento. La letteratura dell'"estremo" (Gigliotti 2011, 14) non mira a mio avviso a testimoniare il Reale, ma deve ristabilirne e interrogarne la dimensione affettiva, di un'affettività oggetto di manipolazioni da parte dell'economia tardo-capitalistica che si basa sull'alienazione del godimento da parte del soggetto.

Nel proporsi come riattivazione del patto di fiducia tra scrittore e lettore riguardo alla vocazione della letteratura quale strumento di analisi e critica del presente, il "nuovo realismo" si presenta, nelle parole dei suoi teorizzatori, non come sistema prescrittivo di norme ma come una vasta gamma di esperienze volte a riannodare il legame tra letteratura e realtà sociale. Il rischio tuttavia è quello di non considerare la componente affettiva propria della letteratura che, a partire dagli anni Settanta, attraverso opere critiche come *Le Plaisir du texte* di Roland Barthes, le riflessioni emerse nell'ambito della teoria della ricezione, che ha in *Lector in Fabula* di Eco uno dei suoi testi più rappresentativi, è intervenuta non solo nella

percezione critica ma anche nella composizione stessa dell'opera, sulla base della risposta (ancora una volta affettiva) del lettore. Il tardo-capitalismo ha di fatto realizzato la mercificazione di tale forma di soddisfazione, regolandone l'accesso e la distribuzione. L'indagine sul Reale non può prescindere dunque da un confronto con questa forma perversa di affettività, che a sua volta si è riflessa in un sistema di comunicazione e di rappresentazione focalizzato sulla manipolazione della *jouissance* del lettore, come ha illustrato Richard Grusin in *Premediation. Affect and Mediality After 9/11* (2010).

Ciò di cui si percepisce l'assenza è dunque un'analisi e, laddove necessario, una netta contestazione dell'economia libidinale contemporanea che ha prodotto proprio quei fenomeni spesso fraintesi come angosce di derealizzazione, ossia la matrice di identificazione vittimaria, il passaggio dal tragico all'osceno, senza considerare l'invasione dell'Immaginario ai danni del Simbolico già descritta da Baudrillard. In tal senso, il "nuovo realismo" rischia, mancando di segnalare queste manipolazioni, di riconfermare la logica insita nell'economia libidinale tardo-capitalista e di generare gli stessi effetti che si propone di contestare, ossia un'impostazione essenzialmente idealistica che non lascia spazio per un materialismo del Nulla. Queste dinamiche e questi fattori non interessano solo il contesto all'interno del quale le opere letterarie vengono prodotte, ma si riflettono nella composizione stessa del testo e nei suoi equilibri e assetti interni, come il rapporto tra autore persona e voce narrante – fondamentale per stabilire quel patto di fiducia più volte menzionato dalla critica e, in alcuni casi, dagli stessi scrittori – la strutturazione dello spazio-tempo della realtà diegetica, la fisionomia dei personaggi e la posizione che essi ricoprono, che si riflettono in altrettante scelte stilistiche e lessicali. Senza operare queste considerazioni è a mio avviso impossibile sia definire i caratteri di un'etica della letteratura contemporanea, sia operare una valutazione delle sue capacità di cogliere i processi in atto nella società tardo-capitalistica. Allo scopo di segnalare il distacco tra l'approccio critico adottato e le posizioni del "nuovo realismo", la presente indagine verte su un'analisi comparatistica dell'opera di due autori ritenuti, sotto questo profilo, paradigmatici: lo scrittore statunitense William T. Vollmann e l'autore di *Gomorra*, Roberto Saviano. Quest'ultimo rappresenta certamente il fenomeno più rilevante nel contesto della letteratura italiana del nuovo millennio e l'autore di riferimento attorno al quale si è costituito il dibattito sul ritorno alla realtà. L'impressionante eco mediatica ricevuta da questo scrittore e dalla sua opera, la cui pubblicazione è stata seguita da minacce di morte da parte della Camorra rivolte all'autore, costretto tutt'oggi a vivere sotto scorta, ha reso il caso Saviano paradigmatico di una tensione sociale e culturale che investe proprio il rapporto tra rappresentazione e realtà, come dimostrano le polemiche sulla

veridicità e attendibilità del testo. Tuttavia si tenterà di mostrare come questa tensione superficiale nasconda un'affettività più profonda, che fa di *Gomorra* in un testo letterario capace di riflettere la condizione dell'uomo contemporaneo, non solo un'opera di finzione che si immerge nel mondo delle organizzazioni criminali di Napoli.

In un'intervista pubblicata nella *webzine Carmilla* con il titolo "Tutto è corpo e materia", poco dopo la pubblicazione del *best seller* nel 2006, Saviano cita direttamente Wiliam Vollmann come uno dei "numi tutelari" della sua opera, un riconoscimento confermato in un articolo pubblicato su *L'Espresso* l'anno successivo, dal titolo "Sindrome Vollmann", poi confluito nell'antologia di saggi *La bellezza e l'inferno* (2009), in cui l'autore commenta il suo incontro con l'autore originario di Sacramento. Vollmann è uno degli scrittori più prolifici in attività, avendo pubblicato più di venti romanzi, tra *fiction* e *non-fiction*, una distinzione del tutto inadeguata nei confronti del carattere totalmente ibrido delle sue opere, in cui si mescolano resoconto di viaggio, *reportage*, *memoir*, romanzo storico, in cui l'inchiesta giornalistica o la ricostruzione storica documentaria vengono distorte dall'irruzione del mito, dell'esperienza surreale, dalla proiezione onirica, del ricordo d'infanzia, dalla riattivazione di un trauma. A prescindere dal *background* giornalistico che accomuna i due autori, essi si distinguono per scelte stilistiche e di genere: mentre Vollmann si inserisce all'interno della tradizione del *romance* americano, Saviano individua il suo modello di riferimento nel *non-fiction novel* di Truman Capote. Tuttavia, come ricorda lo stesso Saviano nel corso dell'articolo di giornale citato, è nella capacità della letteratura di scuotere il lettore, di procurargli vertigini e mancamenti esponendolo a un incontro ravvicinato con il Reale, è nella *jouissance* della scrittura che si stabilisce questa affinità, non certo nelle modalità di rappresentazione realistico-mimetiche, che difficilmente un lettore potrebbe riconoscere nei testi di Vollmann. Entrambi gli scrittori sono piuttosto accomunati da una tensione etica nei confronti della scrittura, un'etica tuttavia paradossale, lacaniana, sempre sull'orlo di scivolare nella perversione. Tuttavia, è proprio quest'ambiguità a rendere i due autori estremamente significativi nel contesto della riflessione sul ritorno del Reale. La loro capacità di esporre il lettore agli eccessi della *jouissance* lacaniana, che emerge dalla prossimità della Cosa, sembrerebbe suggerire una profonda sintonia con un'economia libidinale che proprio sull'imposizione della *jouissance*, determinata, *iuxta* Žižek, dall'imperativo superegoico a "godere", esercita la sua pressione e il suo controllo sull'individuo. Tuttavia, questi due autori, in particolar modo Vollmann, sembrano essere mossi dal desiderio di far confrontare il proprio lettore con l'eccesso del proprio desiderio, permettendogli in tal modo di risabilire

una, pur dolorosa, sintonia con esso, e consentendogli di eludere la presa dell'ideologia tardo-capitalistica.

La presente indagine si articola dunque attraverso quattro capitoli, volti a introdurre e a illustrare una differente concezione del Reale rispetto alle posizioni del “nuovo realismo”, seguendone le “tracce”, le deformazioni, impresse nella scrittura dei due autori considerati, riflettendosi su precise soluzioni strutturali, stilistiche e linguistiche. Al fine di segnalare lo scarto nei confronti delle analisi precedenti, realizzate all'interno del contesto critico del ritorno al realismo, la mia inchiesta si sofferma principalmente sul *best seller* di Roberto Saviano e sulle opere di William Vollmann precedenti alla pubblicazione di *Gomorra*, al fine di stabilire possibili linee di convergenza o di frattura, relativamente alla questione del Reale, con un'attenzione particolare alla figura del soggetto-autore, quale elemento centrale attorno al quale è costruita l'impalcatura narrativa delle opere di questi due scrittori, che si configura principalmente come indagine, esplorazione, ricerca (*quête*), del Reale.

Il primo capitolo ricorre direttamente alla psicoanalisi lacaniana per illustrare come l'attuale “passione per il Reale” non si discosti dalla postmoderna “passione per il semblante”, mostrando come questa illusione prospettica possa essere interpretata, attraverso la logica della parallaxe, come il risultato di un profondo mutamento dell'economia libidinale che sorregge l'ideologia tardo-capitalistica, sotto il segno della “perversione” psicoanalitica. Il fondo osceno della nostra fantasia fondamentale invade la realtà simbolica, sicché ciò che viene percepito come “deserto del Reale”, la realtà brutale, non è che lo spettro della nostra fantasia, su cui indulgiamo perversamente attraverso la negazione feticistica. In questo senso, il taglio traumatico del Reale, può costituire un modo per “attraversare il fantasma” e rompere la continuità oscena della nostra comune realtà simulacrale.

Il secondo capitolo, analizza gli effetti che l'assetto culturale-libidinale contemporaneo esercita sulla letteratura, focalizzandosi appunto su quelle forme letterarie storico-documentarie che riflettono la contemporanea passione per il Reale, quale nostalgica fuga dalla “precessione dei simulacri” postmoderna. Si dimostrerà pertanto come questa percezione determini una lettura del prodotto letterario viziata da una concezione anacronistica di “realismo”, incapace di tenere conto della “visionarietà” degli autori analizzati, i quali rivolgendosi apparentemente alla realtà documentale o testimoniale affondano direttamente in quel crogiolo di proiezioni fantasmatiche e spettrali che sono parte del nostro vissuto, pur celate dalla negazione.

Il terzo capitolo analizza specificatamente la strategia narrativa dell'autore-protagonista propria dell'autofinzione e della letteratura testimoniale, allo scopo di illustrare

come questa soluzione consenta agli autori di deformare in maniera anamorfica il testo. Tuttavia, in Vollmann questo procedimento negativo è radicale, e determina un legame metafinzionale tra la transubstanziamento dell'autore nel testo e la soggettività vuota, perturbante, che esso costituisce nella realtà diegetica. Saviano ricorre a questa soluzione estrema solo in momenti isolati della sua narrazione, quando l'autore-personaggio viene a contatto con quegli oggetti che rappresentano il cuore dell'economia libidinale che sorregge il Sistema, rivelandone la fantasia fondamentale e l'illusione adolescenziale popolata di miti hollywoodiani e della cultura pop.

Il quarto capitolo infine recupera il concetto bachtiniano di "cronotopo" allo scopo di illustrare come gli scenari attraversati da Vollmann e Saviano, le "zone proibite" del pianeta e la Napoli della Camorra, costituiscano, di fatto, scenari fantasmatici in cui il soggetto vuoto lacaniano, ridotto a puro sguardo registratore si muove, allo scopo di "attraversarle". Il confronto del soggetto con la sua fantasia fondamentale è sempre di natura traumatica, alterando la temporalità del racconto. I romanzi di Vollmann riproducono, di fatto, un tempo post-eventuale, successivo a un fatto impossibile da ricordare e che la narrazione tenta di far rivivere (ri-attivazione). Saviano si muove invece in un tempo sospeso, singole sequenze biografiche che, seppure incapaci di determinare uno sviluppo narrativo unitario, riescono a ricostruire la scena della nostra fantasia fondamentale, la fantasia perversa del Sistema che coincide con quello tardo-capitalistico della circolazione infinita delle merci, come quanti di *jouissance*.

Questa ricerca mira pertanto ad individuare una precisa strategia di lettura e di analisi dei prodotti letterari attraverso la concezione lacaniana del Reale, capace di inserirsi nel contesto della critica ideologica contemporanea, senza limitarsi a un'analisi di fenomeni unicamente letterari. Allo stesso tempo, attraverso l'esempio dei due autori considerati, essa delinea specifiche strategie compositive capaci di illuminare un approccio alla letteratura che si traduce in una forma di "impegno" etico, volto a infrangere la maschera feticistica spesso responsabile di quel distacco sempre più radicale del lettore dal testo e della letteratura stessa dal mondo.

1. Quale Reale

1.1. Reale, troppo reale

Uno dei cardini su cui s'impenna la riflessione filosofica e letteraria sul "New Realism" o presunto "ritorno al reale" è quello del recupero dell'"esperienza" in antitesi all'autoreferenzialità postmoderna: "Il reale ci interessa in quanto oggetto della nostra esperienza, ancor prima che oggetto della rappresentazione" (Serkowska 2011, xii). Sulla base di questa opposizione, il fenomeno letterario rilanciato a partire da numero cinquantasette della rivista *Allegoria* attraverso la locuzione di "Ritorno al reale" costituirebbe dunque una sorta di reazione nei confronti della perdita totale dell'esperienza che ha caratterizzato l'iper-mediazione propria dell'intertestualità infinitamente aperta del modello ipertestuale dominante nel postmoderno – nell'infinito gioco di specchi testuali troppo spesso liquidato attraverso la citazione della sentenza derridiana: "il n'y a pas de hors-texte" (Derrida 1969, 227). Tale perdita dell'esperienza è percepita da un lato come un involontario meccanismo di difesa che si realizza attraverso la moltiplicazione di schermi simbolici (una sorta di nevrosi ossessiva) che vengono frapposti alla dimensione traumatica, al nocciolo duro, dell'esperienza – quello che Filippo La Porta definisce "il bisogno di illimitata autoassicurazione, la coazione a rimuovere la morte e il negativo, il terrore del vuoto" (La Porta 2004, 14). Dall'altro la derealizzazione dell'esperienza può essere considerata come l'esito inevitabile della proliferazione delle informazioni, delle conoscenze mediate, che determinano una progressiva "virtualizzazione", una forma di iper-mediazione dell'esperienza, ove ogni transizione, ogni operazione ha per unico referente l'operazione che l'ha preceduta. La critica letteraria italiana ha interpretato in maniera decisamente eterogenea questi fenomeni sociali, psicologici e culturali: se Antonio Scurati analizza il prodursi di questi effetti in quella che egli definisce *Letteratura dell'inesperienza* (2006), Alberto Casadei sostiene che "l'idea della perdita di esperienza è forse essa stessa un mito (post)moderno: sono state perdute, certo, alcune specie di esperienza diretta, e se ne sono introdotte molte di conoscenza indiretta" (Casadei 2007, 26), tra i quali egli include forme di socializzazione sempre più diffuse come le *communities* virtuali.

Sebbene la maggior parte delle opere scritte a partire dagli anni Novanta nascano nella consapevolezza e da una profonda riflessione sulle caratteristiche della contemporanea cultura dell'intrattenimento della società neo-televisiva – scrittori come Walter Siti, Gabriele La Porta e Mauro Covacich ne hanno fatto il perno della loro opera letteraria – che sottopone

individui, oggetti ed eventi a un progressivo scorporamento e a una frantumazione psicologica, sarebbe quanto mai fuorviante definire il contesto culturale contemporaneo come segnato unicamente dalla rimozione dell'esperienza dalla dimensione quotidiana, o dal desiderio di evasione dalle sue intensità (per utilizzare un'espressione deleuziana) più acute e "traumatiche". Come sottolinea Daniele Giglioni, la società e la letteratura italiana sono animate da una spasmodica e ossessiva ricerca dell'esperienza traumatica (espressione sempre più diffusa nel linguaggio comune nel tentativo di trasmettere una tensione che ci mantiene sospesi tra attrazione e repulsione), quale unico principio evenemenziale attorno al quale strutturare un'identità che sempre maggiormente va definendosi narcisisticamente secondo il paradigma della "vittima", secondo Giglioni e Scurati. Il "trauma", quale irruzione scioccante, diviene l'unico punto di riferimento per operare una narrativizzazione del sé in un momento in cui i processi di "soggettivizzazione" operativi nella modernità – althusserianamente fondati sull'investitura simbolica – sembrano aver perso il proprio potere di far presa sul soggetto contemporaneo, un soggetto che va sempre più configurandosi come post-traumatico, pur nell'assenza – come rammentano ancora Giglioni e Scurati – di un trauma "reale" al quale far riferimento: "L'identità contemporanea riesce a pensarsi solo tramite il dispositivo dell'identificazione identitaria. Io sono ciò che ho subito. E se non ho subito non sono nulla. Al vissuto, al centro esatto del vissuto, manca qualcosa di decisivo. Qualcosa di intrattabile, irriducibile, impossibile: per questo devo continuamente mendicare immagini e parole da esperienza che non solo non ha vissuto, ma che non potrei mai in coscienza auspicare di vivere davvero" (Giglioni 2011, 10).

L'individuo della società tardocapitalistica contemporanea sembra dunque in grado di percepirsi tale, di ottenere un minimo di consistenza, non più attraverso il riferimento a un'idea o a una causa (Nazione, Stato, appartenenza a una classe sociale, identità di genere), non più attraverso le proprietà di nominazione del significante (il *Nom-du-Père* lacaniano), ma solo dall'identificazione diretta con un'esperienza estrema – quand'anche, se non specialmente, essa non sia stata direttamente vissuta – che possa gettare le fondamenta della sua personalità direttamente nella concretezza lutulenta del "reale". Sarebbe tuttavia errato, a mio avviso, considerare questa ricerca spasmodica dell'esperienza come una sorta di reazione (isterica) alla progressiva derealizzazione del presente e del passato storico che ha caratterizzato il rapporto tra soggetto ed essere nel postmodernismo "classico", nella sua "passione per il sembiante"; al contrario questa sorta di ritorno alla badiouiana "passion for the real" (Badiou 2007, 52), o passione per il reale, rappresenta a mio avviso il correlativo oggettivo del "disincarnamento" che investe la realtà e il soggetto, sulla base del principio di

contraddizione: “passion for the semblance” e “passion for the real” rappresentano i due volti di uno stesso processo.

In *The Metastases of Enjoyment* Slavoj Žižek contesta l’interpretazione diffusa secondo la quale l’esplosione della violenza “irrazionale” nella società contemporanea debba essere compresa sullo sfondo della derealizzazione e dell’estetizzazione dell’esperienza dovute alla proliferazione epidemica dei livelli di mediazione della realtà prodotta dalla manipolazione mediatica. Ciò che tale *doxa* sembra ignorare è la distinzione lacaniana tra Immaginario e Simbolico: i *media* contemporanei non seducono lo spettatore erodendo il confine tra “reale” e simbolico della simulazione, confondendo realtà e finzione; piuttosto, come afferma Jean Baudrillard, l’iperrealtà satura il vuoto che mantiene aperto lo spazio della *fiction* simbolica: “In the implosive era of model . . . models no longer constitute an imaginary domain with reference to the real; they are, themselves, an apprehension of the real, and thus leave no room for any fictional extrapolation – they are immanent, and therefore leave no room for any kind of transcendentalism . . . nothing distinguishes this management-manipulation from the real itself: there is no more fiction” (Baudrillard 1994, 122).

Il vuoto attorno al quale si struttura la finzione simbolica coincide con lo schermo rappresentato dall’*objet petit a* lacaniano, l’oggetto causa del desiderio⁹, la cornice vuota fantasmatica che fornisce lo spazio per l’articolazione del desiderio del soggetto. La realtà simbolica di cui abbiamo esperienza è costituita proprio dall’allontanamento dell’*objet a*, ossia dall’evacuazione della *jouissance* (repressione primaria). Quando tale distanza viene a cadere e il vuoto strutturale viene colmato, l’oggetto causa del desiderio, il nocciolo reale-traumatico del *surplus-enjoyment*, viene integrato nuovamente nella nostra esperienza “comune” della realtà come “a bug in the skull”, e questa “overproximity” (Žižek 1993, 251) determina una de-realizzazione della realtà stessa, provocando l’emergere dell’angoscia. Tale derealizzazione non deve banalmente essere intesa come una progressiva evanescenza dell’esperienza, per cui la vera realtà è sostituita da una *fiction*: piuttosto a perdersi è il senso della realtà come finzione simbolica, che viene sostituita da un doppio osceno fantasmatico, sicché ciò che è veramente assente è l’assenza stessa – della Cosa. Ciò a cui assistiamo

⁹ In *Looking Awry* Žižek fornisce questa descrizione dell’*objet petit a*: “*Objet petit a*, the object-cause of desire: an object that is, in a way, posited by desire itself. The paradox of desire is that it posits retroactively its own cause, i.e., the object a is an object that can be perceived only by a gaze ‘distorted’ by desire, an object that does not exist for an ‘objective’ gaze. In other words, the object is always, by definition, perceived in a distorted way, because outside this distortion, ‘in itself’, it does not exist, since it is nothing but the embodiment, the materialization of this very distortion, of this surplus of confusion and perturbation introduced by desire into so-called ‘objective reality’. The object a is ‘objectively’ nothing, though, viewed from a certain perspective, it assumes the shape of ‘something’”. (12)

oggiorno è pertanto l'irruzione della *fantasy* (*fantasme*), che regola una "overgrowth" (Žižek 1994, 76) immaginaria, ai danni della finzione simbolica della nostra realtà convenzionale. Non è pertanto la realtà ad assumere i contorni sfumati della fantasia delle simulazioni, ma è la *fantasy* che di fatto si "realizza", diviene troppo "reale".

1.2. *L'enigma del desiderio dell'Altro e la frontiera della fantasy*

Nella psicoanalisi lacaniana, la *fantasy* rappresenta una difesa (uno schermo) contro la dimensione mostruosa del desiderio dell'Altro, l'enigma del desiderio dell'Altro che tutti, quali soggetti parlanti, abitiamo:

Mais aussi en y ajoutant que le désir de l'homme est le désir de l'Autre, où le de donne la détermination dite par les grammairiens subjective, à savoir que c'est en tant qu'Autre qu'il désire (ce qui donne la véritable portée de la passion humaine).

C'est pourquoi la question de l'Autre qui revient au sujet de la place où il en attend un oracle, sous le libellé d'un: Che vuoi? que veux-tu? est celle qui conduit le mieux au chemin de son propre désir (Lacan 1966, 814)

Il mistero del desiderio dell'Altro coincide con il desiderio stesso del soggetto nel campo dell'Altro, ciò che l'Altro trova desiderabile nel soggetto, il cui contenuto è ignoto al soggetto stesso. Tale contenuto paradossale corrisponde all'*objet petit a* lacaniano quale *agalma* (il "tesoro segreto"), l'oggetto che è il soggetto stesso, che ne racchiude l'essenza e garantisce un "minimum" di consistenza fantasmatica all'essere del soggetto, sebbene tale "quid" rimanga ad esso precluso. Allo stesso tempo, il desiderio dell'Altro rappresenta un nocciolo duro che sfugge al controllo del soggetto, una dimensione mostruosa al suo interno che ne compromette l'integrità e che pertanto deve essere "forcluso" affinché il soggetto possa prendere parte alla comunità simbolica. Il tentativo di domesticare tale alterità radicale non è che una negazione feticistica della stessa, offuscando la mostruosità della Cosa, la *Ding* freudiana¹⁰. La *fantasy* interviene a evitare l'impatto traumatico dell'esposizione diretta all'abisso dell'Altro, al nocciolo inumano nel cuore dell'umano, l'antagonismo inerente al soggetto, la cui diretta esposizione determina l'emergere di un'ansia insopprimibile e il

¹⁰ Žižek attribuisce questa dimensione estrema del desiderio alla figura del "neighbor", l'Altro prossimo che incarna l'oggetto finale del nostro desiderio nella sua intensità insopportabile e impenetrabile.

collasso dell'identità simbolica dell'individuo. Per evitare l'impatto con questa impossibilità radicale ogni soggetto è chiamato a formulare una fantasia, una "formula" che fornisce una risposta all'enigma del desiderio dell'Altro, permettendogli di stabilire una relazione con esso. In questo senso Lacan sostiene, come ricorda Žižek, che la *fantasy* insegna a desiderare¹¹.

[I]n the fantasy-scene the desire is not fulfilled, "satisfied", but constituted (given its objects, and so on) – through fantasy, we learn "how to desire". In this intermediate position lies the paradox of fantasy: it is the frame coordinating our desire, but at the same time a defense against "Che vuoi?", a screen concealing the gap, the abyss of desire of the Other . . . we could say that desire itself is a defense against desire: the desire structured through fantasy is a defence against the desire of the Other, against this "pure", transphallic desire (i.e. the "death drive" in its pure form). (Žižek 2008, 132)

Tuttavia, la relazione che sussiste tra la fantasia e il Reale è di totale ambiguità, poiché laddove la fantasia maschera, cela quell'orrore, allo stesso tempo essa genera ciò che dovrebbe eludere, "its 'repressed' point of reference" (Žižek 1997b, 7). L'Orrore del Reale non rappresenta solamente l'oggetto terrificante, la Cosa, che si cela dietro il velo della fantasia; esso coincide con lo schermo che maschera ciò che è "più orribile dell'orrore stesso", il vuoto primordiale che può solo essere costeggiato, l'antagonismo insanabile che anima ogni forma di società e d'individuo:

Fantasy is a basic scenario filling out the empty space of a fundamental impossibility, a screen masking a void. "There is no sexual relationship", and this impossibility is filled out by the fascinating fantasy-scenario – that is why fantasy is, in the last resort, always a fantasy of the sexual relationship, a staging of it. As such, fantasy is not to be interpreted, only "traversed": all we have to do is experience how there is nothing "behind" it, and how fantasy masks precisely this "nothing". ((Žižek 2008, 141)

La *fantasy* lacaniana nega e allo stesso tempo testimonia che non vi è alcun tesoro segreto nel soggetto, che ciò che sorregge la sua essenza è una pura proiezione fantasmatica che cela il vuoto della soggettività lacaniana, la sua alienazione fondamentale dal nucleo

¹¹ La fantasia "provides a 'schema' according to which certain positive objects in reality can function as objects of desire, filling in the empty place opened up by the formal symbolic structure" (Žižek 1997b, 7).

della propria soggettività, della propria *jouissance*. Come sostiene Alenka Zupančič, la *fantasy* rappresenta un'illusione trascendentale in senso kantiano:

Transcendental illusion is the name of something that appears where there should be nothing. It is not the illusion of something, it is not a false or distorted representation of a real object. Behind this illusion there is no real object; there is only nothing, the lack of an object. The illusion consists of “something” in the place of “nothing”, it involves deception by the simple fact that it is, that it appears. (Zupančič 2002, 69)

La fantasia rappresenta in questo senso la primaria forma di narrazione, in quanto essa nasconde il vuoto dell'impossibilità originaria, l'antagonismo sincronico e inerente a qualsiasi formazione simbolica, in una progressività diacronica, sicché l'impossibilità di raggiungere l'oggetto del desiderio, che lacanianamente coincide con la sua stessa perdita (ossia emerge nel momento stesso in cui viene perduto), viene celata dalla narrazione fantasmatica relegandolo in un passato mitico o in un futuro utopico (queste due soluzioni coincidono), “esternalizzandone” l'antagonismo¹². La *fantasy* rappresenta dunque la “menzogna primordiale” che nasconde l'impossibilità fondamentale, poiché l'esperienza dell'incontro con l'oggetto del desiderio – il desiderio dell'Altro – che essa mette in scena, e la cui esclusione permette l'avvento della realtà simbolica quale campo del suo possibile e perennemente deferito recupero, è sempre comunque impossibile. Anche laddove si realizzasse tale scenario non corrisponderebbe al totale appagamento agognato. L'oggetto del desiderio è tale proprio in quanto non coincide mai con se stesso. Ciò che è percepito come un'impossibilità contingente è solo una maschera per una necessaria impossibilità. Nel momento in cui la *fantasy* viene oscenamente rivelata, il soggetto è esposto alla prossimità dell'oggetto del desiderio e dunque alla sua impossibilità, sicché la totale libertà si rovescia in una chiusura radicale, poiché lo spazio di articolazione del desiderio nel simbolico (linguaggio) collassa e con esso il desiderio insito nella possibilità della trasgressione del *tabu* (la proibizione della legge quale impossibilità contingente): la castrazione simbolica coincide con la “*prohibition of something that is already in itself impossible*” (Žižek 1991, 83).

In *Tarrying with the Negative*, Žižek descrive il limite che demarca il passaggio dall'impossibile dell'antagonismo insolubile alla proibizione dell'incesto che si fonda sulla

¹² In questo senso, La castrazione indica pertanto la perdita di qualcosa che non si è mai posseduto e che dunque si perde nell'atto stesso di desiderarla, ossia nel tentativo di raggiungere direttamente l'oggetto la cui presenza è sostenuta dal velo della *fantasy*.

possibilità della sua infrazione attraverso il termine greco “ate”, che indica allo stesso tempo la frontiera che non deve mai essere varcata (morte) e lo spazio oltre tale limite. Žižek sostiene la natura primaria dello schermo limite impossibile rispetto allo scenario fantastico che si apre al di là di esso. Tale passaggio rappresenta il momento in cui l'impossibilità del Reale, la piena soddisfazione della *jouissance*, viene convertita in una proibizione simbolica. Lo scenario fantasmatico emerge nel momento in cui si verifica il taglio della significazione, la “symbolic bliss” che si fonda sulla proibizione, su un'impossibilità contingente che dunque apre la possibilità della piena realizzazione fantastica attraverso la trasgressione, evitando l'impatto con il trauma dell'impossibilità inerente del limite (del simbolico, la sua condizione di impossibilità): “Through the reversal of (impossible) limit into (prohibited) space . . . we thus elude the Real qua impossible: once we enter the domain of fantasy, the trauma of inherent impossibility is replaced by a fairy beatitude” (Žižek 1993b, 117). Con l'attraversamento della frontiera, prosegue Žižek “[s]uddenly the horror change miraculously into a ‘sort of ataraxia’, defined by Lacan precisely as ‘the coming into operation of the symbolic function’” (Žižek 1993b, 67). Lacan sostiene infatti che la nostra realtà simbolica si costituisce sullo sfondo dell'estasi della “symbolic bliss”, che cela l'abisso del Reale traumatico. Žižek descrive questo processo come “escape into reality”, un cambio di registro nel tentativo di sfuggire dal Reale del sogno, il cui confronto espone direttamente il soggetto all'impossibilità della *jouissance*.

Si abbandona così il dominio del desiderio a si accede a quello dell'impulso, la palpitazione chiusa, circolare che trova soddisfazione nella ripetizione del gesto stesso del suo fallimento, della sua fallimentare simbolizzazione. La *fantasy* dunque rappresenta lo schermo che separa il piacere del desiderio dalla *jouissance* dell'impulso. La relazione del soggetto con la propria *jouissance* è racchiusa nella scena della *fantasia fondamentale* dell'individuo, una costruzione che si struttura come una conoscenza che non può mai essere soggettivizzata, e in questo senso essa non ha esistenza propria, non può mai divenire cosciente. La conoscenza del Reale, la “verità” in cui il soggetto è esposto al nucleo interiore del suo essere, il suo essere come oggetto (a), “knowledge in the Real” (Salecl 1998, 179), è “acefala”, nel senso che essa non può mai essere assunta da una soggettività senza determinarne il collasso, senza che non si verifichi una “aphanisis”.

1.3. Lo sguardo perverso della fantasia fondamentale

In *The Ticklish Subject* (1999b) Žižek riconduce l'invasione della *fantasy* ai danni della realtà alla destituzione odierna dell'agente della castrazione all'opera nella Legge simbolica, la figura irrazionale della Volontà che coincide sartreanamente con il suo stesso tautologico auto-apparire e che impone il rifiuto categorico della *jouissance* (antagonismo tra Simbolico e Reale), attraverso il gesto negativo della “*de-cision*”. La caduta di quest'aspetto (Reale) dell'Altro della Legge compromette l'azione del significante Nome-del-Padre (l'agente della castrazione edipica) e determina il ritorno del suo doppio osceno superegoico, che emerge nel momento in cui la Legge *qua big Other* manifesta la sua inconsistenza e rivela (reintegra) il supporto illegale e negato della *jouissance* trasgressiva: la negazione feticistica del crimine primordiale freudiano. L'imperativo superegoico incondizionato a “godere” rappresenta una legge “without substance or object of any determination whatsoever”, che, come afferma Deleuze, opera “without making itself known” (Žižek 1999b, 365), pertanto esso converte una “permitted *jouissance*” in un'angosciante “obligatory *jouissance*” (Žižek 2006b, 310). La forma pura di quest'ingiunzione fa sì che il soggetto si trovi esposto alla richiesta incomprensibile dell'Altro, il lacaniano “Che Vuoi?”: “Che cosa l'Altro vuole veramente dal soggetto”, ossia “Che cosa, quale oggetto, il soggetto è per l'Altro”. Quale oggetto causa del desiderio dell'Altro, il soggetto è l'oggetto la cui prossimità attiva l'ansia, i.e., quest'ultima emerge quando il soggetto è ridotto alla posizione di oggetto scambiato/usato dall'Altro, nella sua totale reificazione.

Lo scenario della *fantasia fondamentale* rappresenta di fatto la risposta all'interrogativo fondamentale del desiderio dell'Altro, e in questo modo non si configura come la rappresentazione diretta del desiderio del soggetto, ma come la scena in cui il soggetto assume l'identità del desiderio dell'Altro, l'oggetto che l'Altro desidera nel soggetto. Juan-David Nasio sostiene che la *fantasy* si struttura come una scena sotto forma di narrazione, uno scenario perverso, come verrà chiarito in seguito, che si configura come un “living tableau, a freeze-frame image where the action is limited to a few gestures of perverse nature” (Nasio 1998, 102). La struttura della *fantasy* è definita infatti dall'identificazione del soggetto con l'oggetto quale surplus *jouissance*, l'*objet petit a* lacaniano¹³, che rappresenta il motore inconscio dell'azione fantasmatica, l'oggetto che coincide con la sua stessa perdita; la perdita dell'oggetto si realizza nel momento stesso dell'identificazione del soggetto con esso:

¹³ L'*objet a* può in questo senso essere localizzato al centro della *fantasy* e spesso si realizza in quello che Žižek definisce “partial object” (come il seno, l'ano, le feci), l'oggetto che va a occupare il vuoto e a celarlo.

“we are, in the fantasy, that which we lose” (Nasio 1998, 103). La formula, o *mathema*, lacaniano della *fantasy*, $\$ \langle a$, formalizza tale identificazione del soggetto con l’oggetto parziale, un nodo di *jouissance* attorno al quale la scena si organizza. La *fantasy* è pertanto una forma di *jouissance*. Il soggetto della fantasia non è mai dunque l’individuo, ma l’oggetto del desiderio (ossia il desiderio dell’Altro). La soggettività che emerge nella *fantasy* non è il soggetto cosciente ma è il soggetto dell’inconscio ($\$$), un puro vuoto formale che si realizza nel momento in cui il soggetto s’identifica con l’oggetto perduto (a). La struttura formale della fantasia che segnala la congiunzione/disgiunzione tra il soggetto dell’inconscio e l’*objet petit a* è la cornice ove ciascuna di queste due posizioni è intercambiabile, ovvero all’interno della *fantasy* il principio di non contraddizione è indefinitamente sospeso.

Jean Laplanche e Jean Bertrand Pontails sostengono che la fantasia psichica tenta, attraverso la sua cornice narrativa, di rispondere all’enigma dell’ “origine del soggetto”. Adrian Johnston riconduce questo processo dell’illusione fantasmatica alla confusione tra le categorie di necessario e contingente: la necessità della finitudine materiale ontologica (ovvero la necessità della propria morte) rappresenta un’impossibilità per il soggetto epistemologicamente finito (ovvero esso non è capace di pesare consapevolmente la propria assenza, non è in grado di soggettivizzarla, non può essere presente alla sua assenza). Gli spettri della *fantasy* proliferano nel tentativo di colmare questo gap, operando un disconoscimento feticistico per cui l’impossibilità fenomenica di avere una cognizione consapevole della propria assenza sia equivalente all’affermazione della propria eterna presenza (immortalità)¹⁴. Per questa ragione, in *The Plague of Fantasy*, Žižek sostiene “the structural necessity of ghosts: ‘ghosts’ (‘undead’ entities in general) are apparitions which are constructed in order to fill in this gap between necessity and impossibility which is constitutive of the human condition” (Žižek 2000b, 235). Secondo Zupančič, la *fantasy* maschera la natura contingente del momento d’origine del soggetto raffigurando la presenza stessa del soggetto come spettatore, come puro sguardo, al momento della propria nascita o della propria dipartita¹⁵. L’illusione trascendentale non ha nulla che vedere pertanto con il contenuto della scena, ma si basa sulla sua stessa sussistenza, a livello formale: “it deceives

¹⁴ La *fantasy* rappresenta, in questo senso, la confusione di un giudizio infinito – io sono non-morto mentre sono vivo – con uno negativo – io non muoio, non posso morire.

¹⁵ La nascita e la morte sono soggetti a ciò che Johnston, recuperando dal concetto di “forclusione inversa” di Lacan (Seminario VI), definisce “fundamental foreclosure”: non esistono nell’inconscio dell’individuo mediatori rappresentativi (significanti) della finitudine ontologica del soggetto, pertanto tale finitudine è fundamentalmente forclusa. La *fantasia fondamentale* è una formazione sintomatica che emerge da tale vuoto costitutivo e si struttura attorno al *sinthome* del soggetto.

on the level of being” (Zupančič 2001, 67). In “Fantasy and the Origins of Sexuality”, Laplanche e Pontalis sostengono di fatto:

Fantasy, however, is not the object of desire, but its setting. In fantasy the subject does not pursue the object or its sign: he appears caught up himself in the sequence of images. He forms no representation of the desired objet, but he is himself represented as participating in the scene although, in the earliest form of fantasy, he cannot be assigned any fixed place in it (hence the range, in treatment, of interpretations which claim to do so). As a result, the subject, although always present in the fantasy, may be so in a desubjectivized form, that is to say, in the very syntax of the sequence in question. (Laplanche e Pontalis 1986, 26)

La necessità che la *fantasy* impone alla contingenza dell'origine del soggetto quale suo contenuto è data dalla sua stessa forma quale sguardo fantasmatico del soggetto presente, come puro oggetto, al momento del suo concepimento “ex nihilo”. In questo senso, “[i]t is apparent that the ‘original fantasy’ is always the fantasy of the origins” (Zupančič 1996, 47-48). “For what is at stake – continua Zupančič – is precisely their subjectivation, their emergence qua pure subjects. It is the observer who could be said to be reduced to a ‘mere object’, to the (impossible) pure gaze witnessing the subject’s own coming into being” (48). Questo paradosso temporale, o “time loop” (per cui, come afferma Zupančič, si verifica l’incontro dello sguardo con la coscienza, ossia “prior to his very being, the subject is miraculously present as a pure gaze observing his own nonexistence”; Žižek 1996, 19) è espresso nel *mathema* lacaniano della *fantasy* $\$ \langle \rangle a$ che, come sostiene Žižek, “denotes such a paradoxical conjunction of the subject and the object a qua this impossible gaze: the ‘object’ of fantasy is not the fantasy scene itself, its content (the parental coitus a tergo) but the impossible gaze witnessing it” (so the subject is the object or rather the content is the objectified subject) (Žižek 2002, 197). Nel *witnessing* (osservare o assistere ma anche testimoniare il momento mitico necessario del concepimento) l’individuo si pone come la causa della propria origine, reinserendo retroattivamente se stesso (come soggetto-sguardo) nel *gap* della *creatio ex nihilo*, nella trama narrativa dell’esperienza ontogenetica al fine di coprire il vuoto che si dipana oltre la morte e la nascita. Allo stesso modo, la presenza dello sguardo soggettivo nel momento della propria morte permette di indulgere nella fantasia dell’immortalità, “as miraculously surviving it and being present at one’s own funeral in the guise of a pure gaze which observes the universe from which one is already absent” (Žižek 1996a, 22): il soggetto mette pertanto in scena la propria *self-disappearance*. Tuttavia, la

riduzione del soggetto a un puro sguardo disincarnato, “seeing oneself looking”, rappresenta già un surrogato della morte stessa (Žižek 1996b, 107), la separazione dello sguardo qua “partial object” dal corpo e la riduzione del soggetto a tale sguardo, svincolato da qualsiasi attributo o sostanza simbolica che possa definire la sua identità e nella totale impossibilità di intervenire nella realtà simbolica in cui è inserito (*symbolic death*)¹⁶. Žižek associa questo status del soggetto ridotto a oggetto, “pure gaze” ($\$ \langle \diamond a$), al Cogito cartesiano:

Cogito designates this very point at which the “I” loses its support in the symbolic network . . . and thus, in a sense which is far from metaphorical, ceases to exist. And the crucial point is that this pure cogito corresponds perfectly to the fantasy-gaze: in it I found myself reduced to a nonexistent gaze, i.e. after losing all my effective predicates, I am nothing but a gaze paradoxically entitled to observe the world in which I do not exist (like, say, the fantasy of parental coitus where I am reduced to a gaze which observes my own conception, prior to my actual existence, or the fantasy of witnessing my own funeral. (Žižek 1993, 64)

La soggettività cartesiana rappresenta una “reaction formation”, una formazione sintomatica a una rottura ontologica fondamentale che attraversa la realtà simbolica (antagonismo) e ne impedisce la chiusura totale, pertanto deve essere colmata da una “spectral fantasy”. Questa “ontological crack” che perseguita (“hunts”) il dominio della realtà concreta a cui Žižek si riferisce, non è che il soggetto stesso (nella sua negatività qua impulso di morte), il *subject barré* lacaniano, una “mance a etre”, che richiama la necessità di una “sutura” fantasmatica e simbolica.

Žižek illustra questo processo attraverso il principio della *Parallax View*. La teoria della parallasse prevede l'apparente spostamento di un oggetto, un mutamento della sua posizione nei confronti di uno sfondo, determinato da un'alterazione nella posizione dell'osservatore, che determina una nuova linea visuale. Sulla base del materialismo dialettico di Žižek, soggetto e oggetto sono intrinsecamente “mediati”, sicché un mutamento epistemologico nella posizione del soggetto riflette un cambiamento “ontologico” dell'oggetto. Lo sguardo del soggetto è di fatto già sempre inscritto nell'oggetto percepito sotto forma di un “punto cieco” (scotoma), una macchia anamorfica che rappresenta ciò che nell'oggetto è più dell'oggetto stesso, ossia non appartiene all'oggetto eppure è incluso in

¹⁶ Lo sguardo fantasmatico ha la stessa consistenza dello sguardo neutrale impossibile, lo sguardo di colui che pretende, in maniera illusoria o ingannevole, di estrapolarsi dalla sua esistenza storica concreta, la sua concreta posizione simbolica, per assumere una posizione di totale distacco.

esso, il punto da cui l'oggetto restituisce lo sguardo del soggetto (cioè è lo sguardo del soggetto nel dominio dell'Altro). Il soggetto è sempre già incluso nella realtà costituita dalla sua visione sotto forma di una macchia, una scheggia oggettivata sull'iride. Questa è la natura del *parallax gap*, l'interrelazione tra due differenti prospettive che non prevede alcun campo neutro possibile. Žižek definisce il "Parallax Real" come "that which accounts for various different representations of the same underlying Real" (Žižek 2006b, 26), ossia le differenti apparenze simboliche che tentano di cogliere il nocciolo del *gap*/vuoto del Reale. Il *parallax gap* s'instaura tra due differenti prospettive dello stesso oggetto non-simbolizzabile e rappresenta la "minimum difference", o "pure difference", tra esse, ossia nell'identità tautologica che tuttavia non ne sospende l'antagonismo. Tale differenza minima è rappresentata dall'*objet petit a* qua "pure parallax object". Secondo Žižek, lo stesso *gap* è inerente al soggetto, il quale è internamente diviso da un *parallax gap*, quello tra la mancanza (\$) e il surplus (a), ossia tra lo spazio vuoto nella struttura e l'oggetto privo di un luogo (che protrude) della struttura stessa (l'elemento e il sito della sua iscrizione). Questi due elementi non sono due entità distinte ma lo stesso elemento visto attraverso due prospettive distinte di una "parallax view", i due lati opposti di una Striscia di Möbius, ossia la stessa entità osservata attraverso due differenti "subjective positions". In questo senso l'*objet petit a* è di fatto "the paradoxical object which directly 'is' the subject" ((Žižek 2006b, 213) e che risiede nel cuore della sua *fantasia fondamentale*, il nucleo noumenico della sua esistenza.

Laddove tale struttura fantasmatica collassa – nel caso della "subjective destitution" che denota l'incapacità della soggettività qua sguardo di ricucire lo squarcio nella realtà determinato dalla sua stessa finitudine – il soggetto viene a confrontarsi con l'"over-proximity of the Real", "the raw Real of the life substance: life becomes disgusting when the fantasy that mediates our access to it disintegrates, so that we are directly confronted with the Real" (Žižek 2001b, 169). In "The Violence of Fantasy", Žižek chiarisce che l'assunzione della scena della *fantasia* ha sempre conseguenze traumatiche e spesso letali per il soggetto. La possibilità di realizzare tale *fantasia* senza conseguenze rientra, come verrà argomentato in seguito, nel regno della perversione. La fantasia non è mai del tutto opposta al trauma, non ne rappresenta solo una forma di difesa, uno schermo protettivo contro il Reale traumatico: vi è sempre qualcosa di profondamente traumatico nel confronto con la propria *fantasia fondamentale*. Allo stesso tempo, anche nelle forme più brutali di trauma (persino nella sofferenza e nella degradazione totale del campo di concentrazione, nella tortura, nello stupro, nella disperazione della povertà totale, nel disagio sociale che ammorba ogni traccia

di individualità) si riscontra una certa componente fantasmatica, ovviamente negata, che permette in un certo senso di comprendere il senso di colpa che, come ammette Primo Levi, emerge nei soggetti sottoposti a tale ordalia, il persistere di una *jouissance* insopportabile che deriva dall'essere colti in una posizione passiva, sottoposti allo sguardo, e il godimento che ne deriva – questo è il potere del perverso sadico, quello di far godere, generando ansia, contro il nostro volere, inconsciamente.

Žižek individua una profonda corrispondenza tra questa riduzione del soggetto a puro sguardo disincarnato, che si realizza nella *fantasia fondamentale* e il ritorno dell'esplosione violenta che sempre più frequentemente caratterizza la società tardo-capitalista. Se lo sguardo nella sua capacità di organizzare la realtà rappresenta da un lato il luogo del potere – il Panottico di Jeremy Bentham – allo stesso tempo tale posizione implica l'assoluta passività del testimone immobile, l'impotenza di chi può solo assistere senza intervenire. La posizione dell'osservatore di fronte all'orrore della violenza indicibile è pertanto legata al senso di colpa della sua silenziosa, involontaria solidarietà con l'atto criminale, alla vergogna. Il suo desiderio è diviso tra la fascinazione e la repulsione nei confronti dello spettacolo della *jouissance*, e ciò determina l'impossibilità d'intervenire. Questa è la "verità" della posizione del testimone, costretto ad assistere a spettacoli traumatici, eccessivi, ossia nella totale esposizione alla *jouissance* insostenibile dell'Altro¹⁷, con ciò che in lui è più di lui stesso, il confronto con il residuo non castrato, un "organ without body" (Žižek 2004, 173), l'*objet petit a* che, come lo sguardo laciano, minaccia l'integrità del soggetto, bombardandolo con la sua *jouissance*, e provoca l'emergere della vergogna descritta da Levi nei confronti del *Muselmann* del campo di concentramento.

Questa forma di relazionalità, lungi dall'essere relegata a fenomeno interiore della vita psichica, alla fantasia dell'individuo, è divenuta il paradigma dominante della società contemporanea del tardo-capitalismo globale, caratterizzata da una perdita progressiva dell'efficienza simbolica, della componente "negativa", performativa e traumatica dell'Altro Simbolico, del no-radicale al godimento (castrazione), che determina il riemergere dell'Altro della conciliazione fantasmatica di Simbolico e *Jouissance*. Si assiste pertanto a un mutamento del paradigma culturale, sociale e libidinale nel segno della "perversione", quale

¹⁷ Alla tortura e all'omicidio come atto che ci blocca nella posizione passiva del testimone Žižek include l'intenso godimento sessuale, o in particolare l'elemento traumatico e insostenibile della "feminine *jouissance*" la cui presenza sospende l'autorità del Grande Altro, il Nome del Padre. La *fantasy* della donna "minacciata" da "salvare" costituisce lo scenario con cui il soggetto, di norma maschile, elude il trauma del godimento femminile, che se rivelato, una volta sospesa la cornice narrativa protettiva della *fantasy*, è del tutto traumatico e insostenibile. Per questo Žižek sostiene che allo scenario fantasmatico freudiano "a child is being beaten" si deve aggiungere "a woman is being tortured-coited" (Žižek 1994, 75)

negazione feticistica della castrazione, nella sua relazione con la *fantasy*: “Ce que j'ai appelé structure de la perversion, c'est à proprement parler un effet inverse du fantasme. C'est le sujet qui se détérmine lui-même comme objet, dans sa rencontre avec la division de subjectivité (Lacan 1973, 168). Nel momento in cui il soggetto si fa oggetto di una volontà altrà, viene a costituirsi la posizione propria del masochista.

Žižek ricollega infatti la dimensione della *fantasy* all'incontro con l'autorità del “Primordial Father” freudiano, il sostrato osceno della Legge simbolica del padre, che può essere incontrato solo nei sogni, nel mito, nei sintomi, e si realizza nella perversione, che nel linguaggio lacaniano viene definita “père-version”, il rivolgersi del soggetto alla figura paterna. Essa corrisponde a una “very precise ideologic-libidinal fantasy”, in cui “a dimension which, under ‘normal’ circumstances, remains virtual, [is] actualized”, ossia l'emergere del fondo osceno della realtà simbolica. Nell'interpretazione freudiana, il perverso abita un mondo terribilmente aperto dal fallimento del padre nell'interdire l'indugiare del soggetto nei piaceri infantili e nel promettere un futuro che allontani gli spettri dell'infanzia (come la scoperta della perdita, la mutilazione del corpo o la realizzazione della morte). Nel momento in cui la legge del padre (*Nom-du-Père*) fallisce si registra dunque l'emergere del suo fondo osceno e perverso. Molti dei fenomeni che sono stati spesso oggetto di critica, come la crisi delle investiture, il relativismo morale che è ancella del più ampio relativismo cognitivo, la crisi delle meta-narrazioni, la sovversione di ogni discorso attraverso procedimenti ironici, la fine della Storia e la suo precipitare nell'Utopia, la derealizzazione della realtà sociale e il dilagare di un atteggiamento profondamente scettico e, nei casi più estremi, nichilistico di fronte all'esistenza, e, per limitarsi alla letteratura, la morte dell'autore, sono tutti aspetti che possono essere integrati all'interno dell'emergere di uno schema perverso e surrettizio del vivere nella nostra società tardo-capitalistica¹⁸.

Secondo la definizione lacaniana la perversione si configura come quell'economia libidinale in cui l'intervento della legge del padre è solo parziale¹⁹ (a differenza della psicosi, in cui è assente) – esso è stato sottoposto all'alienazione ma non alla separazione²⁰ – pertanto

¹⁸ Già nel 1980, Hans Loewald, in “The Waning of the Oedipus Complex”, lamentava l'assenza, nella società contemporanea, di un padre da uccidere, mentre Rothenberg e Foster sostengono che al modello psicoanalitico della perversione corrisponde l'emergere di modelli di comportamento, di desideri, di formazioni discorsive e posizioni politiche.

¹⁹ Come per la forclusione e la repressione primaria, la negazione riguarda la figura del padre: il suo desiderio, il suo nome e la sua legge. I tre meccanismi che secondo Lacan costituiscono le tre categorie base della psicoanalisi, la nevrosi, la psicosi e la perversione, sono tutte connesse alla funzione paterna: il credere al fallo materno da parte del perverso implica che la mancanza della madre che produce il desiderio non è stata eliminata o nominata dal padre, come nella nevrosi.

²⁰ In un primo momento la metafora paterna si realizza attraverso la proibizione del contatto con la madre (la proibizione della *jouissance*), “le Nom du Père” o “No” del padre. Il secondo momento è dato appunto dalla simbolizzazione della mancanza della *mOther*, e il suo costituirsi come mancanza, assenza percepibile in luogo della cosa “Reale”. Questo secondo momento è propriamente metaforico. Se il primo momento corrisponde all'alienazione, il secondo costituisce separazione.

il perverso, come tutti coloro che non si sottomettono al compromesso edipico, è maggiormente esposto all'orrore di vivere all'interno del dominio della *jouissance* della "mOther", il mondo pre-simbolico saturato dalla "domanda" dell'Altro materno (da non confondere con il Reale lacaniano), ove la *jouissance* circola in maniera traumatica a discapito del soggetto²¹. Si tratta di un mondo privo di crepe e di mancanze, ove l'oggetto causa del desiderio è presente non come mancanza (che mette in moto il desiderio) ma come surplus, o "over-proximity". L'individuo ha accesso al regno sociale nel momento in cui trova lo spazio per creare legami con l'Altro, attraverso la Legge del Padre che determina la separazione dalla mOther, alla quale era in precedenza legato in uno scambio chiuso di *jouissance*. Dunque la *fantasy* di completezza costituisce un ritorno regressivo allo stato pre-simbolico della chiusura materna, la fantasia dell'accesso non mediato all'impulso, a una *jouissance* completa che possa liberare dalla repressione ideologica operata dalla Legge del Padre. Nella sua incapacità di assumere una distanza di sicurezza da esso, il soggetto non è in grado di articolarsi all'interno dell'universo simbolico (da cui l'individualismo narcisistico), sicché ciò che esso agogna è la legge che tenta di realizzare attraverso una serie di norme e scenari fantasmatici, allo scopo di limitare la *jouissance* soffocante della mOther, cercando di attuare il *Non/Nom-du-Père*, ossia tentando disperatamente di far sì che il grande Altro esista. Tale legge non ha uno statuto simbolico, ma immaginario, l'oggetto di una fantasia secondo la quale tale legge è completa, totalmente regolativa. In *The Plague of Fantasy*, Žižek definisce l'assoluta ambiguità della perversione nei confronti della Legge: sul versante del desiderio, la perversione mette in scena la "negazione della castrazione" quale difesa dalle idee terrificanti della morte e della differenza sessuale – l'esperienza impossibile della finitudine definita da Johnston che richiama l'intervento della *fantasy*. L'universo che il perverso abita è pertanto privato del peso del Reale, nel libero gioco simbolico, senza conseguenze. Sul lato dell'impulso, la perversione testimonia il corto circuito tra Legge e *jouissance*: il perverso eleva direttamente il grande Altro del godimento ad agente della Legge (ciò che per il nevrotico costituisce il doppio osceno della Legge, nella perversione è direttamente elevato a Legge, come la *Dominatrix* nel masochismo). Se la legge simbolica previene l'accesso all'oggetto incestuoso, alimentandone il desiderio proibito, nella perversione l'oggetto stesso è elevato a Legge, e le due dimensioni, come verrà illustrato in

²¹ La *jouissance* del soggetto è diretta verso fini stabiliti attraverso la sua relazione con la mOther, sicché questi impulsi pur persistendo nel soggetto non sono i propri, ma mediati dalla domanda della mOther; essi sono "alieni" come un "subjectless partial organ" privo di un corpo (Žižek 2004, 172).

seguito per il semblante, “collassano”²². In *Perversion: A Lacanian Psychoanalytic Approach to the Subject*, Stephanie S. Swales sostiene che la *fantasia fondamentale* rappresenta in questo senso lo schema che per il soggetto perverso supporta il ciclo del desiderio, il quale, secondo Lacan “Car le *désir* est une *défense*, *défense* d'outmpasser une *limite* dans la *jouissance*” (Lacan 1966, 825). Il perverso-masochista “locates enjoyment in the very agency of the law which prohibits the access to enjoyment” (Žižek 1997b, 35). La negazione feticistica del perverso non rappresenta in tal senso una difesa contro la castrazione (l'assenza del fallo materno), piuttosto è il tentativo disperato di aprire uno squarcio nell'universo chiuso della *mOther*. Pertanto il feticcio non occupa solamente il luogo dell'assenza del fallo; al contrario, il fallo ha lo scopo di “generare” o meglio di “evocare” la mancanza che è fondamentale per l'accesso al mondo edipico²³. Nel suo ruolo di rappresentante del pene mancante, il feticcio nega la totalità del mondo fenomenico e ristabilisce il concetto di mancanza. Esso consente dunque al perverso di ristabilire l'assenza, il vuoto, nella presenza della madre ma attraverso una finzione, sicché egli può assumere una sorta di distanza dal Reale e allo stesso tempo “pretendere”²⁴ che essa non sia castrata, e che quindi egli stesso non sia castrato. Žižek sostiene che nella perversione il soggetto ha accesso a un universo ove il godimento non è ancora precluso dall'interdizione della legge – una sorta di collodiano Paese dei balocchi. Il lato paradossale è tuttavia che tale godimento è regolato dal ferreo rispetto di una serie di norme specifiche rituali a cui il perverso deve compulsivamente attenersi, pena la perdita totale del godimento. Il perverso è persuaso di possedere una conoscenza simbolica (una formula che equivale alla simbolizzazione della sua *fantasy*) che gli garantisce un accesso pieno alla *jouissance*, evitando il trauma della sua impossibilità inerente, il sogno di una piena soddisfazione senza vincoli o freni. Freud si riferisce all'estorsione della *jouissance* nella perversione attraverso il concetto di “splitting of the ego”, che egli definisce come un parziale “turning away from reality” da parte dell'ego, una sorta di “escape into reality”. Questo processo prevede che idee contraddittorie – come la presenza/assenza del pene femminile – siano mantenute contemporaneamente, richiamando quella sospensione del principio di non contraddizione che caratterizza la *fantasy* e la coincidenza impossibile di simbolico e *jouissance*. La negazione feticistica supplisce all'interdizione del Padre, ma in questo modo mantiene l'individuo avvinto al circuito della

²² Questo processo è proprio del feticismo, in cui l'oggetto e la causa del suo desiderio collidono, come verrà argomentato in seguito in relazione alla figura del semblante qua simulacro.

²³ “One never sees or perceives the lack of anything: one sees what is there to be seen, not what is absent... there is no lack at the perceptual level – there the world is full” (Fink 1997, 168).

²⁴ Il significato di questo termine all'interno della teoria lacaniana del semblante verrà chiarito, quale forma particolare di illusione, nel corso di questo capitolo.

jouissance dal momento che essa non può fornire i limiti del godimento della *mOther*. La dimensione sociale del perverso nel suo legame fantasmatico con la Legge non prevede l'elisione totale della *jouissance*, ma essa al contrario rappresenta il motore principale di connessione e disconnessione tra soggetti²⁵. Il “disconoscimento (feticistico)”²⁶, equivalente al *Verleugnung* freudiano, prevede uno “staging”, una finzione che riguarda la figura del padre quale agente della castrazione, allo scopo, in un certo senso, di “crearlo”²⁷. Sebbene la negazione possa descrivere un meccanismo di difesa contro la richiesta del padre di sacrificare la propria *jouissance*, al contrario essa rappresenta una formazione difensiva contro la soffocante *jouissance* materna, un tentativo, patetico, di provocare la funzione di un padre assente che lo liberi dall'angoscia dell'*over-proximity* alla *mOther*.

Stephanie S. Swales sostiene che pur conseguendo *jouissance* nella sua relazione con l'Altro, in misura certamente maggiore, l'azione del perverso è volta a limitarla: “Perversion is ultimately a strategy for setting limits to *jouissance*” (Swales 2012, 95). La perversione è prodotta dal fallimento della funzione paterna che necessita dunque di un supplemento per realizzare la separazione nel feticcio. Tale oggetto, come nel caso dell'oggetto delle fobie infantili, diviene “‘a’ (a=objet a) Name of the Father” che consente la separazione dalla *mOther*. Fink sostiene infatti che “Tout le problème des perversions consiste à concevoir comment l'enfant, dans sa relation à la mère . . . s'identifie à l'objet imaginaire de ce désir” (Lacan 1966, 554). Il perverso si identifica con l'oggetto “immaginario” del desiderio della *mOther* nella misura in cui essa stessa simbolizza tale oggetto nel *phallus* che va a riempire il vuoto della *mOther* (non si tratta del *phallus* qua significante, ma dell'oggetto della *jouissance*, dal momento che il desiderio della madre non è ancora stato nominato o articolato simbolicamente, si tratta dell'oggetto “reale”). Questo processo è comune alla

²⁵ Molti scrittori, filosofi e intellettuali, molte correnti di pensiero confluite in vere e proprie sistemazioni teoriche, discipline accademiche e movimenti di rivendicazione politica e sociale, di fronte alle violenze repressive spesso messe in atto dalle forme della socialità edipica, hanno promosso e ipotizzato strutture e forme non-edipiche, pre-edipiche, o perverse come basi alternative della convivenza sociale, spesso fondate su una totale armonia di voci e corpi. La stessa socialità fondata sul concetto di “chora” semiotica e su una connessione corporea ipotizzata da Julia Kristeva può essere in parte ricondotta a una di queste forme alternative. Esse si basano comunemente su un principio di “identità” (*Sameness*) – di uno spirito, una storia, aspirazioni e valori condivisi – che si realizza in una comunità di tipo arcaico e unitario che non cela implicazioni spesso totalitarie, insite nella sua realizzazione fattuale. La stessa forma di relazione sociale definita dall'imperativo categorico kantiano, che prevede la totale subordinazione dell'individuo alla ragione e al dovere, si fonda su una concezione etica che rivela un'intima connessione di questa formula con il dominio sotterraneo della *jouissance* – come rivela Lacan in *Kant avec Sade*. Non è possibile operare una repressione della *jouissance* a favore degli obblighi della società e della riproduzione biologica senza generare “abomini”, confondendo la soddisfazione provata nell'esercizio della disciplina sociale e politica con la sofferenza propria dell'animo “puro”, approvata se non addirittura espressamente richiesta dalla legge del Padre, di cui si è strumento.

²⁶ “I know full well that my father hasn't forced me to give up my mother and the *jouissance* I take in her presence (real and/or imagined in fantasy) hasn't exacted the ‘pound of flesh’, but I'm going to stage such an exaction or forcing with someone who stands in for him; I'll make that person pronounce the law” (Fink 1997, 170).

²⁷ Nella formula lacaniana della perversione, equivalente a quella dell'analista, $a/S2 \rightarrow \$/S1$ è possibile osservare che il *Master Signifier*, rappresentativo della figura del Padrone (secondo la dinamica hegeliana del Servo-Pradone) è posto nella posizione del “prodotto” secondo la logica dei quattro discorsi lacaniani.

scena della *fantasy* in cui il soggetto è presente al momento del proprio concepimento ponendosi, come afferma Johnston, come *causa sui*, la causa della propria stessa generazione rinsaldando il legame con la madre, la coppia originaria. Il perverso si costituisce dunque come l'*objet petit a*, ciò che è nella *mOther* mancante (“lacking”) e che essa desidera (il pene materno). Secondo Stephanie S. Swales, di fronte a quest’assenza (di *jouissance*), il compito del perverso è quello di rifondere la *jouissance* dell’Altro, per renderlo completo. Tale impresa è ovviamente impossibile e ciò che il perverso può realizzare è al più un attimo fugace ove la *jouissance* dell’Altro è temporaneamente restaurata nel momento in cui quest’Altro che rappresenta la Legge impone la sua volontà e limita la *jouissance* del perverso, diventando pertanto Reale, concreto (riempiendosi di *jouissance*). In questo modo, nell’inseguire un *a* che possa colmare l’Altro barrato (A/), il perverso è alla continua ricerca di Altri metonimici. In *Kant avec Sade*, Lacan sostiene come il perverso per mantenere la sua soggettività (simbolica) necessita della presenza di un Altro, e il perverso sadico va per l’appunto ad occupare inconsapevolmente la posizione dell’oggetto “au bénéfice d’un autre, pour la jouissance du quel il exerce son action de pervers sadique” (Lacan 1973, 169).

Non essendo ancora stata nominata e simbolizzata (nel *phallus*), la mancanza produce ansia che il perverso tenta di tenere a bada diventando l’oggetto che arresta temporaneamente il desiderio della *mOther*, la sua “domanda” assillante, offrendogli *jouissance*. Fink chiarisce l’assoluta ambiguità di questo processo sostenendo che in assenza di una griglia simbolica (la nominazione) non è possibile percepire l’assenza²⁸, sicché il perverso non avverte la mancanza – il desiderio – della *mOther*, ma è costretto a confrontarsi con la sua assillante domanda, la sua *over-proximity*, che occlude lo spazio del desiderio e della sua articolazione simbolica. Ciò con cui il perverso si confronta è pertanto l’assenza dell’assenza²⁹. Il perverso si colloca appunto nella posizione di *a*, assumendo il ruolo dell’oggetto che soddisfa il desiderio dell’Altro, lo strumento della sua *jouissance*. Nella perversione l’oggetto non è ancora stato nominato/significato dal padre, sicché esso non è stato “drenato”³⁰ della sua *jouissance* attraverso il deferimento metonimico: pertanto, come si affermava in precedenza a proposito della reintegrazione dell’*objet petit a* nella nostra realtà simbolica, esso è troppo

²⁸ “It should be clear that, strictly speaking, one never sees or perceives the lack of anything: one sees what is there to be seen, not what is absent. The lack of a penis (or of anything else for that matter) is not a question of perception: there is no lack at the perceptual level – there the world is full. One “sees” nothing only if one is expecting something in particular and mentally notes its absence” (Fink 1997, 168).

²⁹ Questa riflessione rispecchia in parte la concezione della noia sartreana definita come desiderio del desiderio. Žižek riconosce di fatto una profonda affinità tra il disgusto nei confronti dell’oggetto/*abject* che emerge nel momento in cui la struttura della *fantasy* immaginaria collassa e la nausea sartreana. Questo processo verrà illustrato nel corso di questo capitolo.

³⁰ “The word is far less dangerous than the thing it supposedly signifies or designates, for it actually annihilates the thing, drains away some of its oppressive force” (Fink 1997, 178).

pieno. Le attività del perverso, i suoi rituali, non sono esclusivamente condotte al fine di conseguire una *jouissance* illimitata, al contrario, la sua “will to jouissance” è volta ad attuare e realizzare la Legge, o meglio, l’Altro qua legge³¹. Tutto ciò egli desidera è essere riconosciuto dalla legge e integrato nel suo funzionamento, per placare la *jouissance*. Swales sostiene che l’eccesso di *jouissance* nel perverso rappresenta per esso una fonte di sofferenza: “the pervert is far from being a carefree sensualist. Instead, the perverse subject is fundamentally lacking in freedom. The pervert’s jouissance is either fixated to a fetish or he is compulsively driven to enact an almost invariable scenario; the pervert manages his jouissance through these compulsions, but he afterwards often suffers from shame and may experience social, occupational, or legal consequences” (Swales 2012, 108)³². La sofferenza del perverso non si realizza tanto attraverso sintomi, quanto più attraverso atti, o meglio “enactments”. Ancora una volta lo scenario perverso mostra la sua affinità con la *primal fantasy scene*, la quale, lungi dal rappresentare la realizzazione allucinatoria di un desiderio la cui soddisfazione è impedita dal *tabu* della Legge, non mette in scena la sua sospensione-trasgressione ma l’atto stesso del suo istaurarsi, la scena “impossibile della castrazione”, l’incontro traumatico con il nucleo del proprio desiderio, l’*objet petit a* quale surplus-*jouissance*.

1.4. Perversa passione per il semblante/Oscena passione per il Reale

Alla luce di queste dinamiche, è possibile affermare che l’intera economia libidinale tardo-capitalista, di matrice perversa, si fonda sull’elemento “eccessivo”, sull’*objet petit a* quale surplus-*jouissance*, che viene sottoposta a differenti strategie al fine di regolamentarne l’accesso e la fruizione. Tali procedure si fondano sull’ambiguità di quest’elemento nella sua componente sintomatica e feticistica. Chris McMillan individua nel discorso della società post-capitalistica un passaggio dalla repressione diretta del sintomo quale “repressed knowledge, the truth about the subject that the subject is not ready to accept” (Žižek 2009, 300) – a cui segue il tentativo di sradicarlo (epurazione) violentemente per eliminare la causa “esternalizzata” dell’antagonismo sociale – al disconoscimento feticistico e perverso, che opera attraverso il riconoscimento e la costruzione del sintomo a livello (ideologico) della

³¹ Lacan gioca con il termine *perversion* attraverso la scrittura *père-version*, per enfatizzare l’appello disperato del perverso al padre, nella speranza che tale padre realizza la funzione paterna del “legislatore”, l’interdizione e la nominazione.

³² David-Nasio sostiene infatti che, secondo la formula lacaniana, il perverso mette in atto la fantasia del nevrotico fino al punto di giungere all’umiliazione del fallimento, attraverso il quale egli prova ansia e depressione. Pertanto, il perverso prova *jouissance* nella sua degradazione e trova soddisfazione nel dolore e nella pena masochistiche.

fantasy (narrazione), al fine di addomesticarne gli effetti e di convertirlo in una fonte di *jouissance* (surplus-*jouissance*). In *First as Tragedy, Then as Farce*, Žižek definisce il feticcio l'“envers” del sintomo³³ (Žižek 2009a, 65), “my disavowal of knowledge, my refusal to subjectively assume what I know” (Žižek 2009a, 61). Esso rappresenta la “menzogna” che nega il contenuto traumatico delle fantasie del soggetto, sicché esso è libero di “godere/fantasticare”, fintanto che “the traumatic aspect of fantasy that, needing to be disavowed, attaches the subject to some perfectly permitted content in the form of a fetish” (Flisfeder 2012, 155)³⁴. Il disconoscimento feticistico operato dalla *fantasy* ideologica nega gli effetti traumatici dell'impossibilità inerente della *jouissance* all'interno del sistema – l'antagonismo insanabile di cui il sintomo è latore – sicché, come nota Glyn Daly (Daly 1999, 224), esso viene esperito, attraverso la *fantasy* ideologica, come sito di una (surplus) *jouissance*, che sostiene la credenza nell'universale, la possibilità dell'utopia sociale (la conciliazione perversa di simbolico e *jouissance*). Il soggetto del tardo capitalismo sviluppa una *cathexis* massiva (un investimento libidinale) in un oggetto o bene di consumo, l'ipostasi dell'*objet a* lacaniano, che permette di operare una sutura temporanea dell'ordine simbolico compromesso. S'individua pertanto un'economia del piacere che determina una chiusura totale e oscena dell'immaginario politico tale che solo un trauma, un Evento qua rottura, possa operare una frattura nella continuità del capitale (Johnston 2004, 259).

In *Dal tragico all'osceno*, Antonio Scurati denuncia l'avvento di una società oscena ove il registro della rappresentazione è volto a generare “l'illusione della presenza, la finzione dell'esperienza” (Scurati 2012, ch. 1.1), sicché il soggetto, esattamente come il perverso, può assistere a qualsiasi esperienza violenta e traumatica, adottando la focalizzazione del testimone, o “bare witness”, colui che è esposto, come si ricordava in precedenza, alla *jouissance* dell'Altro, pur al riparo dai suoi effetti: “what the pervert enacts is a universe in which, as a cartoon, a human being can survive any catastrophe . . . in which one is not forced to die or to choose one of the two sexes” (Žižek 2012a, 229). Ciò che Scurati denuncia è la “banalizzazione della banalità del male”, in cui l'immaginario si fa funzione della “derealizzazione del mondo, come accade nel profluvio d'immagini della sofferenza altrui che, mai come oggi, i media elettronici di massa mettono davanti agli occhi”: “rischia l'immagine che invece di ‘strappare’, invece di sederci sul bordo di un'esperienza lacerante, le fa velo” (Scurati 2012, ch.1.1). Parole che richiamano ancora una

³³ In un certo senso, come la perversione costituisce un effetto inverso della *fantasy*.

³⁴ Il feticista non è il *daydreamer* che rifugge dalla realtà, ma il realista che è capace di accettare e sostenere ogni elemento traumatico che il mondo e il sé presentano, attraverso un elemento particolare che determina la negazione del contenuto traumatico.

volta la negazione feticistica. Sicché l'era del testimone definita da Annette Wieviorka scivola in quella dello spettatore. Attingendo dalla riflessione di Susan Sontag, il critico denuncia di fatto la confusione odierna tra banalità ininterrotta e terrore inconcepibile, che richiama appunto quella sospensione del principio di non contraddizione proprio della *fantasy*, sicché l'antagonismo inerente tra la rappresentazione e la realtà rappresentata, ossia la dimensione lacaniana del Reale della parallasse, viene totalmente sospesa nel flusso della rappresentazione liquida post-moderna. Scurati di fatto denuncia "l'assenza di relazioni, d'identità e differenze, di storia, di futuro in questa mera giustapposizione di superficie" (Scurati 2012, ch.1.2), la sospensione perversa di qualsiasi forma di antagonismo, la possibilità di sopravvivere all'ordalia che è propria della perversione.

È pertanto possibile definire un'economia libidinale propriamente perversa che emerge nel momento in cui il significante Nome-del-Padre, e con esso l'efficienza simbolica, viene a cadere. Tale economia si fonda, come è stato affermato in precedenza, sulla regolamentazione dell'accesso del soggetto alla *jouissance/surplus jouissance*, prodotta dal reintegrazione dell'elemento sintomatico/feticistico dell'*objet petit a* nel tentativo di riparare fantasmaticamente la frattura nel simbolico. Si delineano pertanto due differenti strategie che rispecchiano la natura ambigua dell'oggetto lacaniano quale "object of desire" (*fantasy*) e "object of drive". Si tratta lacanianamente della divisione tra *agalma*, "the sublime object of ideology", e "lamella", quali oggetti che si stagliano sul vuoto della Cosa (a/- ϕ): da un lato il puro oggetto fantasmatico che sorregge l'intera impalcatura ideologica; dall'altro l'oggetto nella sua prossimità disgustosa, il quale si configura come una "gentrificazione" spettrale fantasmatica della Cosa. La caduta dell'Altro simbolico induce dunque il soggetto a cercare riparo (cadendo preda dell'impulso superegoico) nella soddisfazione libidinale fornita dai simulacri immaginari, da un lato, e in un ritorno alla violenza nel/del Reale del corpo, dall'altro.

Žižek descrive questa dualità in *Welcome to the Desert of the Real* attraverso la coppia oppositiva "Passion of the Semblance/Passion of the Real", e descrive un doppio movimento per cui il tentativo di distillare il Reale in sé dalla realtà elusiva si rovescia nella pura apparenza, l'"acting out" violento di un macabro rituale della purificazione nella speranza di giungere a un "indivisible reminder", di dare consistenza ontologica positiva alla negatività del Vuoto, di convertire la sua negatività in un dato positivo, "the Real Thing" (Žižek 2002, 12). Allo stesso modo, la passione per il semblante, che si realizza attraverso un processo di virtualizzazione progressivo della realtà (*Virtual Reality*), la quale "provides reality itself deprived of its substance, of the resisting hard kernel of the Real", determina la

ricerca spasmodica del Reale (il ritorno alla dimensione del corpo e del dolore fisico come rassicurazione), “against the unbearable anxiety of perceiving oneself as non-existing” (Žižek 2002, 10). Pertanto, “The authentic XXth century passion to penetrate the Real Thing (ultimately, the destructive Void) through the cobweb of semblances which constitute our reality thus culminates in the thrill of the Real as the ultimate ‘effect’”, ossia la spinta verso il Reale autentico culmina nel tentativo perverso di metterlo in scena come effetto, sicché “‘real social life’ itself somehow acquires the features of a staged fake” (Žižek 2002, 14), una pura virtualità, una sembianza di Reale, privata di supporto materiale.

In questo senso, ancora Scurati denuncia come nella società attuale dell’iper-simulazione, l’inimmaginabile venga reso immagine, lasciando trionfare l’osceno in luogo del tragico assoluto. Il dominio dell’osceno coincide con la totale trasparenza, che baudrillardianamente si rovescia nella totale opacità, ossia la visibilità totale della cronaca integrale converte il paradigma omerico della “piena visibilità” nell’imperativo superegoico dell’impulso scopico del perverso: “vedrete tutto. Il mondo esploderà nei vostri occhi e, dopo che avrete visto, nulla sarà come prima” (Scurati 2012, ch. 1.6). Tale confusione caratterizza quello che Scurati definisce lo *Zeitgeist* odierno, il “fictual”, l’epoca del trionfo dell’immaginario che non determina unicamente l’opposizione tra vero (simbolico) e falso (immaginario) ma tra reale e fittizio (immaginario), rispecchiando in questo modo l’ambiguità propria del sembiante lacaniano – come verrà argomentato in seguito. Il senso del termine “inesperienza” impiegato da Scurati non deve essere pertanto inteso come semplice assenza, qua non presenza o dislocazione, ma come “un’esperienza privata dei tratti caratteristici del vissuto: la continuità, l’irreversibilità, la fatidicità”(Scurati 2012, ch. 2.4), ossia perversamente e fantasmaticamente del nocciolo duro del Reale, come avviene nel sembiante qua simulacro, sicché, come afferma il critico, dopo aver assistito all’atrocità di tale eventi sullo schermo è possibile spegnere l’apparecchio o cambiare canale, per rispondere all’ingiunzione superegoica a godere, senza subire perversamente alcuna conseguenza traumatica. È questa forma di “denegazione”, che Scurati definisce come “una forma più sottile, e più perversa, di rimozione”(Scurati 2012, ch.2.5) a caratterizzare la “faction odierna”, un disconoscimento feticistico che rischia di inghiottire questo genere letterario e di anestetizzarne l’impatto traumatico.

In *Senza trauma*, Daniele Giglioni definisce quella contemporanea come “l’epoca del trauma senza trauma . . . del trauma dell’assenza di trauma”, di cui la letteratura reca testimonianza attraverso quella che egli definisce “scrittura dell’estremo” (Giglioni 2011, 30). Nelle parole del critico il trauma si riduce a un “ologramma”, privato della sua

consistenza, del nocciolo duro del Reale, che in questo caso individua il paradosso del Reale senza Reale, dal momento che il trauma rappresenta in sé uno svuotamento, una sottrazione (Badiou) estranea alla sostanza della significazione e che oggi al contrario ritorna come pura sembianza, un'aura virtuale, un'impressione latente con cui si guarnisce il resoconto di un evento o un'esperienza al fine di comunicare un'intensità percepita come perduta e al tempo stesso di scongiurare il ritorno. Il trauma diviene pertanto una suggestione, un'affezione oscena indotta e allo stesso perversamente depotenziata, “candeggiata” (“bleached”), “caffè senza caffeina”, il Reale ridotto a “effetto finale”, trauma senza trauma che induce il trauma dell'assenza di trauma al quale non si può che sopravvivere. Se in *Lo scambio simbolico e la morte* Baudrillard teorizza la marginalizzazione della morte, la sua esclusione dallo scambio simbolico, che determina la sua proliferazione diffusa nel campo sociale, sicché ogni cosa è segnata, “macchiata”, dalla morte, la stessa operazione si realizza nell'epoca contemporanea della marginalizzazione del trauma per abbracciare l'imperativo superegoico a godere promosso dalla contemporanea società del consumo senza consumo effettivo, come ricorda Žižek. Il trauma come possibilità affettiva, nota Giglioni, è tenuto a bada, non solo nel senso di sorvegliato, ma, come sostiene Baudrillard, dosato, trattato terapeuticamente, somministrato con cura meticolosa e soggetto a una continua ridefinizione. Il trauma Reale viene pertanto sostituito dal suo surrogato immaginario – il reale collassa nell'immaginario.

Nella sua riflessione sull'osceno, Baudrillard non si limita alla condanna morale: “This is sex as it exists in pornography, but more generally, this is the enterprise of our entire culture, whose natural condition is obscene: a culture of monstration, of demonstration, of productive monstrosity” (Baudrillard 1990b, 35). Tale termine, *ob-scene*, esprime il collasso della distanza nella nostra esperienza e gli effetti deleteri che ciò determina sulla nostra capacità di avere esperienza della realtà in modo non-mediato³⁵. La scena che sorregge la rappresentazione implode, sicché non vi è alcuna separazione dalla scena di un'azione che permetta di assistere o riflettere propriamente sugli eventi: “We no longer partake of the drama of alienation, but are in the ecstasy of communication. And this ecstasy is obscene. Obscene is that which eliminates the gaze, the image and every representation” (Baudrillard

³⁵ In *The Perfect Crime*, Baudrillard definisce in questo modo il *Real Time* della rappresentazione contemporanea: “instantaneous proximity of the event and its double in information. Proximity of human beings and their remote action: settle all your business at the other end of the world, via an ectoplasmic intermediary. Like every detail of the hologram, every instant of real time is microscopically encoded. Every little bit of time packs in the total information relating to the event, as though it were being mastered in miniature from all sides at once. Now, there is something obscene about the instant replication of an event, act or speech and their immediate transcription, for some degree of delay, pause or suspense is essential to thought and speech. The immediate totting up, itemizing and storing of all these exchanges, precisely as occurs with writing on word-processors, bespeaks an interactive compulsion which respects neither the timing nor the rhythm (not to mention the pleasure) of exchange, and combines artificial insemination and premature ejaculation in the same operation” (Baudrillard 1996, 31)

1988, 22). La cultura dell'oscenità rappresenta un dominio pervasivamente mercificato di segni che si sostituiscono agli eventi, sicché essa determina la precedenza del sintetico sull'originale. Il significato nella società oscena viene decontestualizzato dalle sue fondamenta nella storia e viene costituito sul simbolismo, determinando un passaggio “from growth to excrecence, from finality to hypertely, from organic equilibria to cancerous metastases. This is the site of a catastrophe” (Baudrillard 1990a, 25).

Il concetto di “iperrealtà” formulato da Jean Baudrillard, quale immagine più reale della realtà, rispecchia l'essenza della sembianza lacaniana: “Simulation is no longer that of a territory, a referential being, or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal . . . It is no longer a question of imitation, nor duplication, nor even parody. It is a question of substituting the signs of the real for the real” (Baudrillard 1994, 1-2). Ciò che Baudrillard descrive è un oggetto privo di sostanza che incarna direttamente la surplus *jouissance*, sicché è possibile consumarne senza limite, ovvero si è compulsivamente obbligati a obbedire all'impulso superegoico di consumare, pur (presumibilmente) al riparo dagli esiti traumatici. È questa la logica perversa dell'“interpassivity”, il trasferimento del proprio osceno godimento³⁶, la passività della propria *jouissance*, all'Altro (“the subject supposed to enjoy”) “who passively endures it (laughs, suffers, enjoys...) on my behalf” (Žižek 1997b, 115), laddove il soggetto, coinvolto in un'attività frenetica e compulsiva, assume la posizione dello strumento della *jouissance* dell'Altro³⁷. Questo processo richiama la formula della *fantasia fondamentale* che rivela il nucleo passivo negato della *jouissance* del soggetto, la sua totale reificazione come “the thing which thinks”, il cui confronto provoca una “subjective destitution”:

what is unbearable in my encounter with the object is that in it, I see myself in the guise of a suffering object: what reduces me to a fascinated passive observer is the scene of myself passively enduring it . . .

Consequently, the basic matrix of interpassivity follows from the very notion of subject as the pure activity of (self)positing, as the fluidity of pure Becoming, devoid of any positive, firm Being: if I am to function as pure

³⁶ In *The Plague of Fantasy*, Žižek sostiene che il soggetto esposto alla seduzione dell'oggetto che determina l'emergere di un surplus di godimento viene ridotto a un puro sguardo passivo “fissato” nella contemplazione. Quest'effetto è avvertito come angosciante dall'individuo, in quanto la sua passiva esposizione impotente al fascino dell'oggetto, ossia il fatto di essere colto nel proprio godimento passivo, oltre il proprio controllo, lo priva della propria dignità, della sua consistenza soggettiva, rivelando la presenza di un oggetto alieno all'interno del proprio corpo.

³⁷ Il soggetto è preda di un'attività irrequieta ed inesausta (l'impulso superegoico) attività frenetica allo scopo di procurare godimento all'Altro (femminile) relegato alla posizione di colui che è colto in un'estasi passiva, “the proxy who enjoys at his place, instead of him”, sicché egli può godere attraverso esso: “the object is primordially that which suffers, endures it, for me, in my place – in short, that which enjoys for me” (Žižek 1997b, 116).

activity, I have to externalize my (passive) Being – in short: I have to be passive through another. This inert object which “is” my Being, in which my inert Being is externalized is the Lacanian objet petit a. (Žižek 1997b, 116)

In questo senso, l’oggetto agisce come un feticcio, la cui presenza seduttiva copre la lacerazione della castrazione del soggetto. Se “normalmente” l’*objet petit a* rappresenta uno “stand in”, un ostacolo che si frappone tra il soggetto e la Cosa, il feticismo rappresenta il collasso della distanza tra esse, sicché esso va a coprirne il vuoto. Il feticista non si cura della Cosa e cerca soddisfazione direttamente nell’oggetto. In questo senso il simulacro qua sembianza rappresenta una “surplus-enjoyment personified”, “the direct embodiment of ‘it’” (Žižek 2001b, 22). Il *plus-de-jouir* lacaniano indica allo steso tempo l’assenza, la perdita, e il suo stesso eccesso, pertanto la sembianza è “nothing in the guise of something”, “an artificial promise of a substance which never materialized” (Žižek 2001b, 23). L’oggetto causa e l’oggetto in sé collassano l’uno nell’altro: pertanto ciò che si ottiene è un oggetto causa senza oggetto, un modello senza originale che non necessita di alcun referente, in quanto carico della surplus *jouissance*. È questa la logica del parallasse che lega la *jouissance* alla *fantasy* e rispecchia la doppia natura del simulacro: la pura sembianza di un vuoto e l’immagine integrale, il flusso ininterrotto e senza crepe della simulazione. La realtà diviene a questo punto troppo piena (i colori sono più accesi, le linee più marcate e spesso aggressive, i lineamenti deformati). L’oggetto è “it” “precisely is so far that’s never actually it, precisely in so far as every satisfaction opens a gap of ‘I want more!’” (Žižek 2001b, 22), la pura sembianza di una proprietà che non è in effetti nulla se non l’involucro del vuoto. In questo senso, Jacques Alain Miller sostiene che “semblance is a mask (veil) of nothing” (Miller 1999, 10), il feticcio che appunto maschera il vuoto e allo stesso tempo sostiene l’illusione che vi sia qualcosa oltre il velo, laddove il velo, come nel mito di Parrhasius e Zeuxis, è già la Cosa, quale apparizione di un’apparizione. L’*objet petit a* quale *stand-in* del Nulla rappresenta il paradosso proprio dell’impulso superegoico per cui più ci si approssima ad esso più si fa elusivo, dal momento che in sé non esiste (più lo si possiede maggiore è la mancanza), sicché la nostra “real life” si rovescia in uno “spectral show”. La concezione lacaniana del sembiante non si fonda pertanto sull’opposizione realtà/finzione, ma tra finzione e *jouissance* (Reale). Nel celare il Vuoto, la sembianza qua feticcio richiama l’antagonismo, l’eccesso inerente e “sintomatico”³⁸ che è chiamato a mascherare³⁹.

³⁸ Secondo la definizione lacaniana l’oggetto feticistico si configura come quell’oggetto che riempie la lacerazione della castrazione (a/-φ). Tuttavia, secondo la logica del parallasse, la castrazione non indica unicamente il *gap* tra lo spazio vuoto e l’oggetto eccessivo che da esso protrude, piuttosto l’oggetto emerge come il prodotto del taglio della castrazione, un “organ without body” (Žižek 2003a), fuori dal controllo del soggetto, sicché l’ingresso della castrazione (simbolica) genera

In *The Return of the Real*, Hal Foster opera un'analisi di quello che egli definisce "traumatic realism" che egli analizza attraverso la *pop art* di Andy Warhol quale esempio di una "shocked subjectivity" che deriva dalla *over-identification* della compulsione a ripetere messa in atto dalla società dei consumi e della produzione seriale, rivelandone in questo modo l'automatismo e le derive autistiche (psicotiche). Secondo Foster, la ripetizione in Warhol opera in maniera affine al feticismo proprio della *fantasy*, ossia essa racchiude allo stesso tempo "a warding away of traumatic significance and an opening out of it, a defending against traumatic affect and a producing of it" (Foster 1996, 132). Foster illustra questo processo recuperando lo schema lacaniano della visione nel saggio "La schize de l'oeil et du regard" (Lacan 1973, 65-74), ove Lacan distingue tra vista (occhio) e sguardo, che precede il soggetto e ad esso pre-esiste: il soggetto quindi è assediato da ogni direzione dallo sguardo e si configura come una "macchia" nello "spectacle du monde" (71). Questo posizionamento fa sì che il soggetto percepisca lo sguardo come una minaccia, sottoposto alla sua insistente interrogazione (Che vuoi?): "Dans la mesure où le regard, en tant qu'objet a, peut venir à symboliser le manque central exprimé dans le phénomène de la castration" (73). Il soggetto è pertanto colto in un doppio posizionamento, sicché il cono della visione che emana dal soggetto è sovrapposto da un altro che emana dall'oggetto in corrispondenza di un "punto luminoso" che per Lacan rappresenta lo sguardo come *objet petit a* (lo sguardo dell'oggetto come un "partial object" inscritto nell'oggetto): "Le tableau, certes, est dans mon oeil. Mais moi, je suis dans le tableau" (Lacan 1973, 89) – sotto forma di sguardo. Tra il soggetto e l'oggetto-sguardo si frappone lo schermo-immagine che viene definito da Foster come "the conventions of art, the schemata of representation, the code of visual culture, this screen mediates the object-gaze for the subject, but it also protects the subject from this object-gaze" (Foster 1996, 140). Questa definizione richiama il concetto della *fantasy* lacaniana che sorregge l'ordine simbolico e cattura la pulsazione dello sguardo come "partial object" e lo addomestica (*tames*) nell'immagine: "to see without this screen would be to be blinded by the gaze or touched by the real". Alcune forme di arte contemporanea, chiarisce Foster,

il residuo che sfugge al suo controllo, che rivela la sua dislocazione rispetto all'oggetto che incarna il desiderio puro del soggetto, l'oggetto qua impulso, il *sinthome* lacaniano. Tale oggetto parziale rappresenta l'iscrizione del corpo di quella che Eric Santner definisce "signifying stress" (Santner 2006, 33), la ferita inferta al corpo a seguito della colonizzazione dell'ordine simbolico che determina la "fissazione" dell'impulso su un oggetto attorno al quale circola ripetutamente, insistendo. Quando tale oggetto viene esposto, rivela come il soggetto non eserciti alcun controllo su di esso, sicché la sua identità simbolica collassa. Il feticcio dunque nega e allo stesso tempo testimonia la lacerazione del soggetto, la sua castrazione, il fatto che il soggetto è inerentemente barrato (§).

³⁹ Žižek illustra questo processo attraverso la figura dello "scarecrow": "while scarecrows scare crows because they flap and shake in the wind, scarecrows scare humans because the collapse of their success at imitating a human reveals . . . indications that they are a simulacrum of a human" (Žižek 2012b, 44). Ciò che li rende terrificanti è la differenza minima che li rende in-umani, il fatto che "there is 'nobody at home' behind the mask" (45). In questo senso, esso rappresenta l'eccesso inumano nel cuore stesso dell'uomo, ossia l'uomo totalmente reificato: §<>a).

rifiutano questa pacificazione dello sguardo, “as if this art wanted the gaze to shine, the object to stand, the real to exist, in all the glory (or the horror) of its pulsatile desire, or at least to evoke this sublime condition” (Foster 1996, 140-141). Esse mirano ad abbattere lo schermo o a suggerire che esso sia già stato infranto. La realtà diviene un segno codificato, una superficie fluida che derealizza il reale attraverso il simulacro, distendendo le linee e le superfici fino al punto di ottenere una totale assenza di profondità, in quello che Foster definisce un “traumatic illusionism” (Foster 1996, 144), ove il Reale collassa sulla superficie dello schermo-immagine, riversando su di esso la surplus *jouissance* che giace oltre il principio di piacere, regolato dallo schermo stesso. Questa passione per il Reale della Cosa che giace oltre lo schermo e che ritorna come irruzione traumatica, rappresenta, per Foster, il tratto distintivo dell’arte contemporanea.

Žižek contesta l’interpretazione comune secondo cui il Reale lacaniano rappresenta l’irruzione di un eventualità esterna che abbatte inaspettatamente la sfera delle proiezioni illusorie che ha inglobato la nostra realtà, gettandoci nel “deserto del Reale”. Questa formula costituisce di fatto una fantasia con cui si tenta di sfuggire alla consapevolezza traumatica che “it is not that reality entered our image: the image entered and shattered our reality”; “this screen fantasmatic apparition entered our reality” (Žižek 2002, 16). Ciò che l’evento traumatico determina in questo senso non è il risveglio nel “deserto del reale”, ma il precipitare direttamente nell’abisso della nostra fantasia fondamentale: il Ritorno del Reale non è altro che il ritorno del fantasma, il fantasma di un eccesso di Reale (*jouissance*) che costituisce lo sfondo sulla cui esclusione si regge la nostra realtà sociale: “It is the awareness that we live in an insulated artificial universe which generates the notion that some ominous agent is threatening us all the time with total destruction” (Žižek 2002, 33). La percezione “occidentale” del Terzo Mondo quale sede di una brutalità violenta, un Reale impossibile in agguato che deve essere tenuto a distanza di sicurezza per preservare l’integrità della nostra società, rappresenta lo sfondo fantasmatico dell’Occidente che maschera il suo antagonismo inerente. Il Reale lacaniano non rappresenta pertanto l’impossibile nel senso di ciò che non può verificarsi, che è totalmente forcluso quale Altro assoluto rispetto alla nostra realtà fenomenica comune; piuttosto, il Reale rappresenta il trauma determinato del fatto che l’impossibile accade di continuo. Mentre nella *reality* della TV il reale viene direttamente convertito in *script*, in messa in scena di se stesso, nell’evento traumatico, come l’attentato terroristico al World Trade Center, è il *fantasy script*, il contenuto represso delle nostre fantasie, a realizzarsi, ad essere direttamente articolato nella realtà, provocando l’insorgere di un’angoscia insopprimibile che testimonia l’esposizione insostenibile alla *jouissance*,

determinata dalla nostra esposizione passiva al nucleo della nostra fantasia fondamentale (la posizione dell'oggetto: $\$ \langle \diamond a \rangle$):

the dialectic of semblance and Real cannot be reduced to the rather elementary fact that the virtualization of our daily lives, the experience that we are living more and more in an artificially constructed universe, gives rise to an irresistible urge to “return to the Real”, to regain firm ground in some “real reality”. The Real which returns has the status of a(nother) semblance: precisely because it is real, that is, on account of its traumatic excessive character, we are unable to integrate it into (what we experience as) our reality, and are therefore compelled to experience it as a nightmarish apparition. (Žižek 2002, 19)

In conformità alla logica di Žižek, Scurati contesta la formula del “ritorno alla realtà” adottata da scrittori e intellettuali, cui egli oppone un lacaniano “ritorno al Reale” che possa contrastare “quella logica iperrealista di dissuasione del reale attraverso il virtuale” “ritorno alla realtà” che nella definizione di Baudrillard definisce proprio il *fictual*, l'indifferenza dell'uomo contemporaneo verso qualsiasi forma di distinzione tra reale e fittizio in un trionfo dell'immaginario – come ricorda lo stesso Baudrillard in “Simulacra and Science Fiction” – che produce quella che Scurati definisce “una ‘desintensificazione’, un reale privato della sua affezione” “ritorno alla realtà”, la strategia del perverso che di fatto abita uno scenario fantasmatico e che pertanto, come ricorda il critico, va ad occupare il posto della vittima, ossia dell'oggetto.

Il fantasma rappresenta pertanto una “gentrificazione” parziale del Reale che si trova sul lato della *fantasy*, (non “oltre” essa, ma “attraverso” essa). Pertanto il bisogno disperato di ritornare alla realtà del corpo, alla realtà fisica, persino la realtà del documento, del “veramente” accaduto, non rappresenta un “Ritorno al Reale”, piuttosto una fuga dal Reale dell'apparizione fantasmatica che copre il Reale, una fuga dall'eccesso del desiderio dell'Altro qua *objet petit a*. Il Reale lacaniano non coincide con la Cosa terrificante la cui presenza è impossibile da sostenere e che giace nascosta al di sotto del velo del Simbolico e dell'Immaginario. Tale *Real Thing* non è altro che un'apparizione fantasmatica la cui presenza fornisce consistenza all'edificio simbolico, permettendoci di non confrontarci con la sua inconsistenza, ossia con l'antagonismo del simbolico che è il Reale. La pienezza ontologica alla Cosa (*pre-symbolic jouissance*) non è che un miraggio invocato retroattivamente dall'incontro del soggetto con l'oggetto residuale, quale limite dell'ordine

Simbolico, il residuo inerte, il blocco, che ostacola la totalità riflessiva del Simbolico e che produce l'illusione della sostanza primordiale perduta.

Gigliani sembra consapevole di questa differenza, nel momento in cui invoca un ritorno al Reale lacaniano: “Il Reale ha la natura dell'evento” (Gigliani 2011, 17), dell'evento senza senso, traumatico in quanto non può essere simbolizzato, l'“incontro che non si può non mancare” (il “tuche”). Al contrario, l'epoca contemporanea è segnata da una traumatologia fantasmatica,

presenza-assenza infondata ed efficace di qualcosa che può arrivare all'essere (e a dire l'essere che lo circonda) solo attraverso la sua continua convocazione immaginaria, prima ancora che nei contenuti, nella sintassi sussultoria, paratattica, non lineare, tutta *cut up* e povera di nessi logici evidenti, dei mezzi di comunicazione di massa. La televisione è stata il nostro Vietnam, un bombardamento di immagini che non generano esperienza ma la requisiscono, rendendola impossibile da descrivere senza il ricorso a immagini che nulla hanno a che fare con l'esistenza quotidiana” (Gigliani 2011, 17)

Secondo il critico, la reazione a questo processo che rientra nel campo della passione per il sembiante rischia di rimanere preda di una fantasmatica passione per il reale che è possibile cogliere anche in alcune tendenze di quella che il critico definisce “scrittura dell'estremo”, nella sua predilezione per la violenza, il sangue e la morte, per il complotto, il tradimento, il segreto e la paranoia, ossia, specifica Gigliani:

per quella modalità di indistinzione tra soggetto e oggetto che Julia Kristeva ha chiamato “abiezione” e Gayatri Spivak ha identificato come lo “stupido” che si nasconde sotto il “sublime”, come accade quando la linea tra agente e oggetto vacilla . . . quando si vede se stessi come un oggetto (condizione dello schizofrenico), capace di distruzione, in un mondo di oggetti, cosicché la distruzione degli altri è indistinguibile dalla distruzione del sé. (Gigliani 2011, 18)

Lo stesso tentativo si realizza attraverso la ricerca del “disgusto” che, come afferma il critico recuperando da Kant, è capace di annullare la contemplazione estetica disinteressata dell'oggetto e di far collassare la cosa e la sua rappresentazione: “Il folle, il serial-killer, il cannibale, il disgustoso, l'abietto si sforzano di non essere più oggetti di rappresentazione, tentando di generare la stessa reazione che scaturirebbe dalla cosa rappresentata” (Gigliani 2011, 19). Anche Scurati sottolinea di fatto come la passione per il sembiante della cronaca

finisca per rovesciarsi in una truculenta passione per la realtà, caratterizzata da un realismo che s'illude di essere reale nella sua rappresentazione diretta dell'osceno:

Una iperfinzione che per darci prova della sua autenticità sprofonda sempre più nei toni crudi della vita, nel sangue, nello sperma, rimesta nel torbido, nell'abietto. O nel triviale, nel sozzo . . . Un'orrida rappresentazione del mondo che per farci credere di essere il mondo ce ne getta in faccia il cadavere, che per provarci di essere viva, di essere "vita", ci esibisce costantemente certificati di morte. (Scurati 2012, ch. 2.6)

Questa spettrale passione per la realtà dell'abietto, lungi dal rappresentare un'autentica passione per il Reale, può oggi tradursi solo in quello che Mario Perniola ha definito come un realismo psicotico, che allo stesso tempo agogna e assume la consapevolezza della perdita del rapporto possibile con la realtà, determinata da quel processo di "vittimizzazione secondaria" che caratterizza la condizione odierna del traumatizzato senza trauma, ovvero del trauma indotto, il reale come effetto finale. Perniola descrive il realismo psicotico in relazione al *sex appeal* dell'inorganico, una forma di sessualità neutra che determina l'abolizione dei confini tra Io e non-Io, simile all'abiezione di Kristeva (di cui mette in dubbio la potenzialità contestatoria⁴⁰) e alla psicosi, l'identificazione con il mondo esteriore (confusione di *koinos kosmos e idios kosmos*), la volontà di diventare ogni cosa. Perniola sottolinea come questo fenomeno si sia esteso alla sensibilità estetica contemporanea, determinando il collasso mai auspicabile tra arte e reale, appunto in un realismo psicotico che abolisce ogni mediazione: l'arte perde la sua distanza rispetto alla realtà e acquista un carattere fisico e materiale. Le opere d'arte non sono più imitazioni della realtà ma realtà *tout court*, non più mediata dall'esperienza estetica. Sono estensioni della facoltà umana che non deve più tener conto di un soggetto in quanto completamente dissolto in un esteriorità radicale. Perniola lo definisce come una radicalizzazione, il punto d'arrivo del naturalismo di Wilhelm Dilthey, fino ad aderire al realismo più recrudescente (come testimoniano le opere degli anni novanta di Bret Easton Ellis e James Ellroy che hanno ispirato la gioventù cannibale italiana).

Per Giglioli il "realismo psicotico" identifica quella forma d'arte che, oscenamente, aspira allo stesso statuto della cosa, e in questo senso può rappresentare sia il processo osceno descritto da Hal Foster, ossia il tentativo di raggiungere la cosa in sé oltre il velo della

⁴⁰ L'emissione di secrezioni e materiale interno (come il sangue, l'urina, lo sperma o gli escrementi) rompe la continuità dell'identità soggettiva e in questo modo garantisce l'esistenza del suo "internal hole", in una sorta di spiritualizzazione dell'impurità. Perniola sostiene che in questo modo l'abiezione non rappresenta una rottura effettiva dalle categorie ontologiche occidentali (il grande Altro lacaniano), ma rappresenterebbe in un certo senso un tentativo perverso di ristabilirne la presenza.

rappresentazione, sia il segno che emerge nel momento in cui il soggetto s'identifica con il proprio sintomo in seguito all'attraversamento della *fantasy*, le *sinthome* quale "quantum" di *jouissance*. Questa talvolta impercettibile differenza caratterizza la letteratura dell'estremo, sicché "la verità – come ricorda Giglioni citando Žižek – non è sotto la pelle ma è la pelle nel momento in cui viene strappata" (Giglioni 2011, 20).

Nel suo saggio sul ritorno al Reale, Foster afferma che alcune forme artistiche contemporanee rifuggono dall'illusione simulacrale e mirano ad evocare il Reale in sé, come nel caso dell'*abject art*, che attinge alla profanazione delle zone limite del corpo violato. Questo secondo approccio mira a sondare la ferita prodotta dalla perdita dell'oggetto ("trauma"=ferita). Il rischio di questa forma d'arte è quello della rappresentazione oscena, ossia della rappresentazione di un oggetto "eccessivo" la cui presenza insopportabile fagocita la scena (da parte dell'oggetto-sguardo).

Recuperando da Kristeva, Foster sostiene che "the abject is what I must get rid of in order to be an I"; esso rappresenta "a fantasmatic substance not only alien to the subject but intimate with it" in quanto "touches on the fragility of our boundaries, the fragility of the special distinction between our insides and outsides as well as of the temporal passage between the maternal body (the privileged realm of the abject) and the paternal law" (Foster 1996, 153). Il critico riconosce una profonda ambiguità tra l'operazione dell'"abjection" e la condizione di "to be abject": mentre la prima indica la separazione, l'espulsione, la seconda mantiene un carattere repulsivo, ove la soggettività si contrae "enough only to feel this subjecthood at risk" (Foster 1996, 156). L'*abject* rischia pertanto di ridursi a un'operazione regolatoria, riflettendo la stessa relazione tra la trasgressione e il *tabu*. L'efficacia dell'*abject art* è legata allo statuto stesso della società, ossia allo status dello schermo immagine: laddove esso è considerato integro l'*abject* mantiene il suo potere trasgressivo, altrimenti qualsiasi operazione avanguardistica è destinata a fallire. L'*abject art* propone l'identificazione con la condizione dell'abietto al fine di sondare la ferita traumatica del corpo e spingersi ad afferrare direttamente l'oggetto-sguardo, allo scopo di provocare l'operazione dell'abiezione per esporne il carattere eccessivo, con il rischio tuttavia che questa *mimesis* confermi perversamente la condizione di abiezione originaria, ottenendo unicamente di essere sanzionata come tale. Foster riconosce di fatto nell'*abject art* il proliferare di "infantilist personae" che si configurano come figure della "père-version", ravvisabile nell'interesse artistico per l'escremento (l'oggetto escrementizio), che può indicare nell'interpretazione freudiana una regressione in un mondo "anale" che mette in discussione la differenza (sessuale) simbolica. Questo determina un rifiuto all'essere

modellati, un rifiuto verso l'imposizione di una forma, una sorta di indifferenza che minaccia di regredire ulteriormente fino ad arrivare a uno "strange drive to indistinction, a paradoxical desire to be desireless, to be done with it all, a call to regression beyond the infantal to the inorganic" (Foster 1996, 164). Roger Caillois accomuna questo stato (fagocitosi dello sguardo) ad alcune forme di schizofrenia, ed esso pare rispecchiare l'ideale perverso della bellezza, nei termini del sublime, avanzata dal surrealismo: "a convulsive possession of the subject given over to a deathly jouissance" (Foster 1996, 165). Questa "convulsive possession" risulta pertanto composta da un lato dall'estasi nella rottura immaginaria dello schermo-immagine e/o dell'ordine simbolico, dall'altro dall'orrore per quest'evento fantasmatico seguito dalla disperazione. Foster individua questa stessa ambivalenza nell'ontogenesi del postmodernismo, che sembra passare da una fase di rottura schizofrenica (come riconosce Fredric Jameson) a una forma "malinconica" successiva agli anni Ottanta, sicché gli artisti non si orientano verso le intensità dell'immagine simulacrale ma verso l'oggetto depressivo, la Cosa in sé. Secondo Foster, queste due anime del postmodernismo, passione per il semblante/passione per il Reale, pare confluire nella tendenza recente di molti artisti che sembrano mossi dall'ambizione di raggiungere allo stesso tempo il luogo dell'affezione totale e di esserne del tutto deprivati, possedere la vitalità oscena della ferita del trauma e raggiungere l'annullamento totale del corpo, oscillando tra lo "psychic shock" e lo schermo protettivo da esso: "pure affect, no affect: it hurts, I can't feel anything" (Foster 1996, 166) – uno stato che Scurati definisce come la generalizzazione di una sindrome post-traumatica da stress. Il processo descritto da Foster mostra la totale compenetrazione della passione per il semblante e la passione per il Reale che rispecchia la natura del *plus-the-jouir* lacaniano: una surplus *jouissance* che coincide con no-more *jouissance*.

Nell'*object art* si assiste pertanto al tentativo di raggiungere direttamente questo nocciolo duro del Reale nella sua presenza disgustosa, l'*objet petit a* come oggetto dell'impulso, attraverso un processo di desublimazione. Tale materia inerte non può tuttavia determinare alcuna rottura ideologica o sovversiva e finisce per richiamare l'atto della propria "abjection" (per utilizzare un termine di Julia Kristeva), poiché la sua lutulenta presenza non rappresenta un ritorno effettivo alla materialità della Cosa, quale sostanza primordiale della piena *jouissance* pre-simbolica; piuttosto, la sua esposizione diretta non è che un tentativo perverso di "acting out" lo spazio Simbolico, di inscenare l'avvento della Legge, attraverso una strategia perversa. L'*objet petit a* non rappresenta mai in sé l'oggetto ma la distorsione del desiderio che sostiene la presenza dell'oggetto, percepibile unicamente attraverso una prospettiva obliqua, "awry". Allo stesso modo, in *Art and Its Shadow*, Mario

Perniola chiarisce come il Reale dell'arte contemporanea, così come il Reale lacaniano, non possa essere ridotto alla categoria del disgusto, o dell'abiezione, troppo sovraccarichi di vitalità, di un ingrossamento incontrollato della vita, per rappresentare il Reale. Tale eccesso vitale annulla le differenze: la decomposizione confonde ogni cosa, precipita nell'indistinzione senza differenze, rende omogeneo tutto ciò che contamina. All'opposto Perniola associa Il Reale al concetto di ombra, a sua volta connesso a quello che egli definisce come “*sex appeal* dell'inorganico”, una sessualità barthesianamente neutra “which is anchored in the philosophical experience of the epoche” (Perniola 2004, xi) e che è connessa a quello che il critico definisce “feeling the differences” (antagonismo), a cui si rivolge con il termine “transit” nel senso non dell'esaltazione della violenza, del rifiuto o dell'abiezione, ma come lo shock (lo “stupor of reason” di Schelling) del Reale. La distorsione che esso genera non è l'inganno del realismo mimetico, ma del *trompe l'oeil* che proietta l'ombra di un Reale sostanziale dietro il velo dell'oggetto, laddove l'ostacolo stesso, il velo, è già la Cosa. In questo senso “limitation precedes transcendence” (Žižek 1993, 37), tutto ciò che esiste è il campo dei fenomeni e il suo limite inerente, mentre *Das Ding* non è che un fantasma (*fantasy*) che secondariamente riempie il vuoto sostenuto dall'oggetto trascendentale prodotto dall'intervento, dal taglio, del significante (Žižek, recuperando un'espressione di Lacan, definisce l'impulso di morte qua Spirito Santo (*Holy Spirit*) come “the entry of the signifier into the world”: Žižek 2012b, 86) che determina l'emergere della realtà e che si struttura sullo sfondo di un'assenza, l'assenza della Cosa, l'assenza che è la Cosa, il vuoto della soggettività. La Cosa viene generata dal processo stesso della sua fallimentare simbolizzazione, come un vuoto nel simbolico – come sostiene Lorenzo Chiesa, essa oscilla tra 0 e 1⁴¹. Per effetto dell'irruzione del significante (castrazione simbolica) l'impossibilità inerente e ontologica della piena soddisfazione della Cosa viene scambiata per insufficienza epistemologica – dall'impossibile al proibito (*ataraxia*).

L'opposizione tra la passione per il sembiante e la passione per il Reale si fonda sul disconoscimento dell'ambiguità dell'*objet petit a* quale elusivo oggetto della bellezza

⁴¹ In *Subjectivity and Otherness*, Chiesa descrive perfettamente l'ambivalenza della Cosa: “I must emphasize how, for Lacan, the ‘primordial One’ – or ‘real Real’ – is not-one precisely insofar as it cannot be ‘counted as One’: it actually corresponds to a zero. In a key passage from *Seminar XXIII*, Lacan points out that ‘the Real must be sought on the side of the absolute zero’, since ‘the fire that burns [the mirage of «massive» jouissance] is just a mask of the Real’. We can think this 0 only retroactively from the standpoint of the ‘fake’ symbolic/imaginary One (what Lacan calls a semblant): even better, we can retrospectively think this 0 as if it were a One – the One par excellence – only from the standpoint of the ‘fake’ One. 0 is nothing per se, but it is something from the determinate perspective of the ‘fake’ One; the Thing-in-itself is in-itself no-thing: as Lacan says, it is la chose. In other words, the 0 equates with the always-already lost mythical jouissance of the ‘real Real’: the ‘fake’ One needs the ‘fake’ jouissance of the object in order to ‘make One’ – to cork the hole in the symbolic structure – and thus retrospectively create the illusion of an absolute jouissance which was originally lost”. (Chiesa 2007, 184)

sublime e residuo escrementizio dell’“*abject*” art (i due aspetti della *fantasy* lacaniana) – dal momento che ogni elemento che pretende di occupare il luogo sacro della Cosa è per definizione un oggetto escrementizio, un rifiuto che non può mai eguagliare la Cosa. Entrambi questi fenomeni testimoniano la crisi del processo di sublimazione artistico, ossia il collasso dello spazio Vuoto (sacro) della cosa che viene oggi ad essere oscenamente saturato di oggetti positivi, da feticci che si propongono come diretta incarnazione della Cosa. Ciò che tale disconoscimento feticistico cela è di fatto la relazione fondamentale, che corrisponde all’“giudizio infinito” hegeliano (Hegel 1807, 475), tra lo spazio vuoto che manca di un oggetto e l’oggetto eccessivo privo di un sito di iscrizione, che non corrispondono a due differenti entità ma ai due volti di Giano, posti sugli opposti lati di una striscia di Möbius. La passione per il Reale che equivale alla passione per l’oggetto eccessivo, per il rifiuto, il sangue, le feci, il cadavere, rappresenta il tentativo di raggiungere direttamente la Cosa, *Das Ding* nella sua positività oggettiva, attraverso l’oggetto che protrude, che insiste. In questo modo, tuttavia, il Vuoto, la cornice attraverso il quale esso appare, la distorsione che ne proietta l’apparizione, collassa, scompare, e la cornice precipita in ciò che essa incornicia, operando una chiusura totale, solipsistica ove il Reale e l’Immaginario collimano (a questo fenomeno si riferisce Giglioli). Allo stesso tempo, per la logica della parallasse appena descritta, il vuoto del posto sacro (La Cosa qua Vuoto) in sé non esiste, pertanto se si sottrae “the little bit of reality”, la macchia eccessiva che ne disturba l’equilibrio, l’*objet petit a*, esso collassa. In questo senso, il ricorso all’escremento testimonia una strategia disperata per mettere in atto la presenza del Vuoto, per eludere la chiusura ontologica forzando l’apertura del Posto Sacro colmandola di residui escrementizi. Questo processo testimonia l’assoluta ambiguità insita nell’*abject art* e nelle pratiche di mutilazione, come il *pircing* e il *cutting*, in voga negli anni Novanta. Piuttosto che interpretare questi fenomeni come un desiderio di dissoluzione – secondo un’interpretazione superficiale dell’impulso di morte freudiano – tali fenomeni costituiscono un rituale perverso per riaffermare la propria presenza fisica, una “escape into reality” dall’eccesso dell’idea.

In questo senso, il limite della rappresentazione realistica tradizionale, mimetica, è determinato dal posizionamento della Cosa qua “full jouissance” (assoluta fedeltà), quale punto di riferimento irraggiungibile, sempre deferito. L’illusione realistica non risiede pertanto nella resa fedele dell’oggetto rappresentato, quanto nella credenza che dietro il singolo oggetto si stagli la Cosa assoluta che potrebbe essere posseduta, qualora si potesse liberarsi degli ostacoli o delle proibizioni che ne prevengono l’accesso (di qui l’ossessione per l’efficienza e l’esattezza tecnica, per il grado di precisione e di dettaglio, per la

documentalità di ogni affermazione). Tuttavia, nel momento in cui tali ostacoli vengono sospesi, si verifica il rovesciamento del sublime nell'abietto, nell'oggetto melmoso e nauseante determinato dal collasso della distanza sostenuta proprio dall'oggetto quale macchia anamorfica⁴². È necessario pertanto accettare come non vi sia nessuna Cosa oltre la propria apparenza sublime, ossia che il tentativo di trascendere l'apparenza – l'ostacolo dell'*objet a* – per approdare alla Cosa in sé si traduce nella nausea soffocante dell'abietto.

Non è pertanto sufficiente opporre, come fa gran parte dell'ambiente accademico italiano e non soltanto, alla fuga nei simulacri il ritorno al reale del corpo e dell'*object*, ma è necessario adottare il principio lacaniano di “le pere ou pire”, operando una *over-identification* con l'*object reality*, quale fantasia oscena del “sistema” contemporaneo del capitalismo globale, al fine di “attraversarla”, secondo la formula lacaniana del “*traversée du fantasme*”. Žižek descrive questo gesto come il confronto con l'Altro non qua semblante (immagine speculare narcisisticamente rassicurante della propria soggettività) ma nella sua mostruosità, ossia, confrontandoci con la natura traumatica del suo desiderio, resistendo all'impulso di assumere una distanza (simbolica) rassicurante dalla sua abiezione: “The abstraction, the foreclosure of the others, the blindness for the others' suffering and pain, has first to be broken in a gesture of taking the risk and directly reaching toward the suffering other – a gesture that, since it shatters the very kernel of our identity, cannot but appear as extremely violent” (Žižek 2003b, 116). Il puro soggetto (\$) può emergere solo in questa forma di totale auto-degradazione, l'identificazione con l'abiezione totale, liberandosi di ogni contenuto sostanziale, di ogni supporto simbolico che possa conferire un minimo di dignità (che deriva sempre dal grande Altro). In questo senso, senza questa *over-identification*, il recupero della dimensione dell'*object*, di per sé, non coincide con un effettivo ritorno al Reale, ma una fuga nella fantasia fondamentale del sistema capitalistico, un Reale che collassa nell'Immaginario, il fondo osceno del sistema capitalistico.

1.5. Il taglio del reale lacaniano

Žižek afferma pertanto che: “Today... it is more important than ever to hold this utopian place of the global alternative open, even if it remains empty, living on borrowed time, awaiting the content to fill it in” [maiuscolo nell'originale] (2000b, 325). Come

⁴² In *Looking Awry*, Žižek definisce il principio anamorfico come “a detail of a picture that ‘gaz'd rightly’, i.e., straightforwardly, appears as a blurred spot, assumes clear, distinguished shapes once we look at it ‘awry’, at an angle”. (1991, 11)

Baudrillard, Žižek denuncia il pericolo del delitto perfetto, la chiusura totale e psicotica che annulla lo spazio per “l’apparizione” del Reale, ossia neutralizza la materialità del significante che permette di realizzare uno strappo sostenuto da una pura volontà negativa (l’impulso di morte lacaniano) che permette di prefigurare un Altrove, rispetto alla chiusura determinata dal semblante. Ad essere minacciata non è la realtà che si dissolve in una molteplicità di simulazioni, come sostiene Raffaele Donnarumma, ma l’apparenza. Se non si vuole ricadere in un’ingenua opposizione apparenza/realtà, la distinzione tra realtà e Reale deve essere riflessa all’interno dell’apparenza stessa, tra realtà fenomenica e apparizioni “magiche” (l’Altra Dimensione) all’interno di essa. Il Reale si configura come una semblanza elusiva, lo “shining through” di una dimensione “Altra” che esiste di fatto (materialisticamente) solo fintanto che appare come tale, come apparenza nell’apparire. Tuttavia, secondo il concetto freudiano-lacaniano di *fantasia fondamentale*, quest’apparenza/semblanza che riempie il vuoto nella realtà (l’inconsistenza del simbolico) cela il nulla, l’assenza di qualsiasi sostanza primordiale, che esiste solo come fallimento della propria iscrizione.

La priorità del limite rispetto alla sostanza trascendentale determina lo status secondario del contenuto sublime positivo rispetto alla rottura nel campo della rappresentazione. In questo senso, il trauma non rappresenta, come sostiene Gene Ray, l’evento sublime, ma la rottura nel simbolico, l’antagonismo che lo attraversa, che richiama retroattivamente la scena traumatica, la *primal fantasy scene*. L’esperienza traumatica del sublime determina materialisticamente la sospensione di una dimensione trascendentale. Questo principio è alla base della concezione lacaniana del Reale qua trauma, un’entità paradossale che sebbene non esista – ossia non sia parte della realtà (socio-simbolica) – esercita una certa causalità strutturale, sotto forma di una serie di anomalie e distorsioni (ripetizioni, disgregazioni). Il Reale lacaniano coincide propriamente con l’impossibilità di cogliere tale dimensione primaria (la concezione della Storia come Sublime) a partire dai suoi effetti, un antagonismo, un limite che in sé non è nulla e che può solo essere ricostruito retroattivamente, dalla serie dei suoi effetti quale punto traumatico che sfugge ad essi e previene la totalizzazione finale del campo socio-simbolico. Il Reale è un’entità puramente negativa che deve essere presupposta per poter rendere conto delle distorsioni del simbolico, dell’antagonismo che lo attraversa (*class struggle*). Esso costituisce pertanto lo scenario della *fantasia* primordiale (come il secondo stadio della fantasia del bambino “un bambino viene picchiato” in Freud).

Il Reale lacaniano è allo stesso tempo ciò che precede e il prodotto, o *left-over*, del processo di simbolizzazione e come tale rappresenta l'irruzione del simbolico ("symbolization of the Real"), il taglio prodotto dall'avvento del significante, sicché esso è contemporaneamente posto e presupposto dal Simbolico⁴³. L'evento traumatico è una costruzione fantasmatica che riempie un vuoto nella struttura simbolica e pertanto è l'effetto retroattivo di questa struttura. Il Reale nella sua positività non è che un incorporamento, ossia una positivizzazione di un certo vuoto, di una negatività radicale, un incontro mancato, "in the shadow" (Perniola 2004, xviii) e come tale non può essere negato. Ciò che è inaccessibile al soggetto, primariamente represso in questo senso, non è il Reale noumenico, ma la *fantasia fondamentale* che dà corpo a tale Reale o il vuoto che esso determina nel Simbolico: "the moment the subject comes too close to this phantasmatic core, he loses the consistency of his experience" (Flisfeder 2012, 142). La *fantasia* rappresenta di fatto il tentativo di trovare una soluzione (attraverso una narrativizzazione) all'incontro impossibile tra il soggetto e il nocciolo duro del proprio desiderio che si realizza nella *primal fantasy scene*: §$\diamond a$; secondo il principio della frenologia hegeliana, "lo spirito è un osso". Il confronto diretto e non mediato con l'oggetto osceno determina l'emergere della dimensione mostruosa del soggetto, quale puro vuoto ("loscu solus" o "empty place") a-sessuato (in quanto precede la castrazione simbolica). Il confronto tra le due entità della *fantasia* lacaniana è caratterizzato da "the underlying act of [self-]censorship" (Žižek 2006b, 74) che in psicoanalisi equivale alla "Versagung" lacaniana: la perdita/rinuncia radicale del nucleo fantasmatico del proprio essere (la Causa-Cosa), di ciò che nel soggetto è più di se stesso, il nucleo del proprio essere che è sempre dislocato rispetto al soggetto: "in order to get rid of that which in 'myself' [more than myself] – the pathological supplement that attaches 'me' to the Symbolic, the Ideal Ego, or the unconscious fantasy – the subject must assume the agency of drive (as opposed to desire). This agency is that of the subject stripped of her support in either the obscene supplemental fantasy or the Symbolic" (Flisfeder 2012, 104). Questo processo equivale al momento finale della psicoanalisi, in cui il soggetto posto al cospetto del nucleo traumatico del proprio desiderio opera una totale identificazione con esso, con l'oggetto che è il soggetto, l'oggetto sconosciuto che è il soggetto per l'Altro – "he or it, the Thing which thinks" (Žižek 1993, 15). Paul Verhaeghe definisce questo processo come l'identificazione con il proprio "*sinthome*", "the little piece of the Real" (Žižek 1993, 50), il residuo

⁴³ In questo senso esso rappresenta l'ambiguità tra *jouissance* primordiale e *surplus-jouissance*: la *jouissance* è la base che mette in moto il processo di simbolizzazione, la base svuotata, "uccisa" dalla simbolizzazione, ma allo stesso tempo il processo stesso produce un residuo che è la *surplus-jouissance*.

escrementizio sotto forma di un tic (tratto) patologico disgustoso che protrude dall'ordine simbolico. Il *sinthome* è la sostanza residuale dell'attaccamento ontologico del soggetto al nocciolo del suo godimento impossibile. In questo senso il *sinthome* rappresenta il sintomo costitutivo ed originale del soggetto, un sintomo, afferma Flisfeder, “that forms as a ‘fundamental fantasy’” (Flisfeder 2012, 140), che dà consistenza al soggetto in luogo del dubbio ontologico sul proprio desiderio. La *fantasy* è quella formazione che ha lo scopo di chiudere quell'apertura tra la realtà simbolicamente mediata (S1) e il Reale spettrale (a) alterando la percezione stessa del “pre-ontological Real, the Void of nothingness” (Flisfeder 2012, 142), affinché esso appaia come un altro livello, più puro e “fondamentale” della realtà (ossia una realtà soprasensibile, noumenica, cristianamente paradisiaca). Žižek descrive il *sinthome* in opposizione al “symptom” freudiano, dotato di significato e pertanto oggetto dell'attività ermeneutica, come “formations with no meaning guaranteed by the big Other, ‘tic’ and repetitive features that merely cipher a certain mode of *jouissance* and insist from one to another totality of meaning . . . ominous intrusions of the extra-narrative, raw Real that can be (or not) read as sign” (Žižek 2001c, 98). In questo senso, Žižek aggiunge: “Therein resides the link between *sinthoms* and alternative narrative universes: *sinthoms* are real in the precise sense of that which remains (returns as) the same in all possible (symbolic) universes” (Žižek 2001c, 98). Il *sinthome* e la *fantasia fondamentale* sono pertanto, secondo Flisfeder, due facce della stessa medaglia, il nucleo traumatico che è il soggetto e che esso non è in grado di assumere direttamente, che deve rimanere “forcluso” affinché il soggetto stesso possa prendere parte alla realtà simbolica. Si potrebbe affermare che il *sinthome* è ciò che resta della *fantasy* dopo che è stata attraversata, in seguito alla “subjective destitution” che impone la ricerca di un nodo (borromeo) capace di mantenere unite le dimensioni del Reale, del Simbolico e dell'Immaginario (*RSI*):

Fantasy conceals the fact that the Other, the symbolic order, is structured around some traumatic impossibility, around something which cannot be symbolized - i.e. the real of *jouissance*: through fantasy, *jouissance* is domesticated, “gentrified” – so what happens with desire after we “traverse” fantasy? Lacan’s answer, in the last pages of his *Seminar XI*, is *drive*, ultimately the death drive: “beyond fantasy” there is no yearning or some kindred sublime phenomenon, “beyond fantasy” we find only drive, its pulsation around the *sinthome*. “Going-through-the-fantasy” is therefore strictly correlative to identification with *sinthome*. (Žižek 2008, 123-24)

Questa separazione dal simbolico e il conseguente attraversamento della cornice narrativa fantasmatica su cui è fondato possono realizzarsi solo attraverso la dimensione dell'“atto” lacaniano – in opposizione all'attività frenetica dell'ossessivo e all'*acting out* perverso – ossia l'atto che determina l'attraversamento della *fantasy* mediante il quale si realizza il *tuché* del Reale traumatico, l'incontro sempre necessariamente mancato, in opposizione all'*automaton* quale ritorno del segno⁴⁴. Il *tuché* lacaniano quale punto traumatico, lo squarcio, l'irruzione sempre accidentale richiama il concetto di “punctum” formulato da Roland Barthes, in *La camera chiara*. Si tratta dell'elemento che “partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge” (Barthes 1980, 28) (*le sinthome*), “è quello che io aggiungo alla foto e che tuttavia è già nella foto” (Barthes 1980, 56) (ossia lo sguardo del soggetto inscritto nell'oggetto, lo sguardo qua oggetto parziale che a sua volta restituisce lo sguardo, la macchia anamorfica). Lacan sostiene che ciò che è ripetuto “est toujours quelque chose qui se produit . . . comme au hasard” (Lacan 1973, 54), ciò che insiste identico, ripetitivo, che si mantiene identico in ognuna delle differenti realtà alternative, il *sinthome* lacaniano, che rappresenta l'ostacolo ontologico insormontabile che determina il proliferare delle realtà alternative nel tentativo di ripararne la frattura, di aggirarne l'impossibilità. Allo stesso modo il *punctum* “breaks through the screen and allows the real to poke through” (Foster 1996, 136). In questo senso Lacan parla del Reale qua *troumatic* (“trou”=bucò), la macchia anamorfica che rappresenta l'iscrizione del soggetto nell'oggetto osservato, secondo la logica del parallasse

L'atto si trova sul versante dell'oggetto Reale (*objet a* qua *sinthome*), singolare, che infrange la cornice della *fantasy* e pertanto si verifica sempre *ex nihilo*, in quanto esula dalle coordinate trascendentali del mondo in cui è inserito. La rottura traumatica dell'atto non può mai essere soggettivizzata (inclusa nella narrazione simbolica del soggetto), sicché l'atto autentico è sempre un corpo estraneo, un intruso che allo stesso tempo affascina e disgusta, sicché nel momento in cui ci si approssima a questa dimensione eccessiva si realizza l'*aphanisis*, l'auto-cancellazione del soggetto, il passaggio dall'alienazione “nel” simbolico alla separazione “dal” simbolico. Il soggetto dell'atto rappresenta pertanto una soggettività acefala, affine alla descrizione del “*neuter*” di Barthes attraverso cui l'atto “prende corpo”, i.e. si realizza come ciò che in esso è più di se stesso. Il *neuter* rimuove la sfera delle emozioni e delle affezioni dalla tirannia dell'“Io sento” per raggiungere lo stato del “si

⁴⁴ Nel saggio intitolato propriamente “Tuché et automaton”, in *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Lacan definisce “*tuché*” come “le rencontre du réel”, e afferma che “le réel est au-delà de l'automaton, du retour, de la revenue, de l'insistance des signes à quo nous nous voyons commandés par le principe de plaisir. Le réel est cela qui git toujours derrière l'automaton” (Lacan 1973, 54).

sente”, inteso come l’accesso a un territorio estraneo, altro, differente. Questa teoria presenta numerose affinità e punti di contatto con il concetto di *traversing the fantasy* lacaniano, che conduce all’emergere del soggetto barrato lacaniano, the “one of jouissance”, come impulso di morte. Si tratta di una sessualità inorganica che è mossa dal “*sex appeal* dell’inorganico” che esula dalla distinzione maschile e femminile. Esso non deve essere interpretato come la sintesi dialettica e la ricomposizione armonica degli opposti, ma come il punto di arrivo dell’esperienza della differenza e dunque irriducibile all’unità e all’identità. In tal senso il *neuter* coincide con quell’antagonismo primario espresso dal motto lacaniano “there is no sexual relationship”. L’atto imposto dal *neuter* è dunque quello che Žižek attribuisce all’atto lacaniano che coincide con il “work of love” cristiano (l’amore verso il “neighbor” nella sua radicale alterità mostruosa), quello di operare il taglio delle opposizioni preesistenti allo scopo di determinare l’emergere del nuovo. Allo stesso modo, il *neuter* definito da Perniola, nel sospendere la divisione tra maschile e femminile, stabilisce una molteplicità di altre divisioni che danno vita a una virtualità sessuale infinita. Questa è l’essenza della sessualità, ossia il tagliare (*secare*), lo stabilire divisioni, generare differenze.

Questa posizione soggettiva richiama lo stato della “sospensione del giudizio”, o “epoché”, l’emergere di una soggettività impersonale che non si realizza in relazione ad un Altro esterno, ma quando il soggetto diviene consapevole che non solo l’Altro è mancante (che Dio o l’Autore è morto), ma che non è mai esistito (Dio non è mai stato vivo). Perniola recupera la definizione scettica e stoica di *epoché*, quale sospensione delle affezioni soggettive che non deve essere confusa con una sorta di afasia, ma come la transustanziazione del soggetto in una cosa che sente in maniera impersonale, inconsapevole dei propri confini, sospendendo la distinzione tra sé e non-sé, uomo e cosa (“the thing which thinks”). Si approda pertanto non all’estasi spirituale ma a un modo d’essere della cosa (l’identificazione con il *sinthome*) che è estraneo a ogni scopo o finalità, sia pratico sia cognitivo, astratto o non spirituale. Perniola fa riferimento a una *epoché* sessuale non più finalizzata all’orgasmo ma sospesa nell’eccitazione astratta ed infinita, in opposizione a una sessualità vitalistica, basata sulla distinzione tra sessi e permeata di edonismo ed erotismo (il vitalismo dell’*abject*). L’*epoché* non implica pertanto la sospensione del conflitto, l’annullamento dell’antagonismo, ma il rifiuto dell’opposizione binaria, dell’antinomia speculare, al fine di cogliere l’antagonismo che ne sottende l’emergere, quali tentativi di sanare la frattura soggiacente del Reale qua *tuché* o *punctum*. L’*epoché* e il *neuter* costituiscono dunque l’equivalente *minimum difference* o *parallax gap* del Reale. In quanto non-soggettivizzabile, l’atto si configura come un “missed encounter” di cui il soggetto non è

mai l'agente consapevole pur mantenendone la piena responsabilità. L'atto qua *tuché* o *punctum* è la modalità con cui la dimensione "altra" può risplendere nella contingenza, pertanto all'interno delle coordinate trascendentali della situazione in cui si verifica (ossia l'ordine simbolico retto da una specifica cornice fantasmatica) esso appare sempre come catastrofico⁴⁵. Come sostiene Baudrillard in "The Violence of the Image", il *tuché/punctum* rappresenta l'unica possibile fuoriuscita e resistenza alla violenza simulacrale dell'immagine sintetica e computerizzata che invade lo schermo⁴⁶:

Resist the noise, the perpetual rumor of the world, through the silence of the image. Resist movement, flow and acceleration through the stillness of the image. Resist the moral imperative of meaning through the silence of signification. Above all, resist this automatic overflow of images and their perpetual succession. Recover the "po-ignant" detail of the object, the "punctum", but also the moment of acting, of taking the picture, immediately passed, and always nostalgic. (Baudrillard 2004, s.i.p.)

Žižek sostiene la necessità di abbracciare la catastrofe secondo il principio lacaniano del "père ou pire", in una *over-identification* con la negatività inerente del gesto rivoluzionario (non con la Cosa) che impone una "de-cision", ossia la ridefinizione radicale delle coordinate trascendentali stesse della situazione, compreso l'essere stesso del soggetto rivoluzionario coinvolto (*engaged*), che pertanto, come sostiene Bertold Brecht, rappresenta "the last of the filth you had to remove" (Brecht 1965, 97). È dunque necessario evitare la tentazione postmoderna di assumere una distanza riflessiva rispetto all'atto della violenza rivoluzionaria, ponendosi perversamente come strumenti involontari della volontà del grande Altro (la necessità storica), sicché tale pretesa si rovescia nel tentativo di "mette in atto" (*enact*) la finzione del grande Altro in modo da nascondere la *jouissance* che deriva

⁴⁵ La coppia speculare della passione per il semblante e quella per il reale rappresentano sotto quest'ottica due strategie con cui la società tardo-capitalista tenta di "sabotare" tale eventualità traumatica: la negazione cinica che porta a dissociare l'atto dalle sue conseguenze catastrofiche inerenti in una sorta di rivoluzione perversa, privata del suo nocciolo traumatico, un simulacro svuotato della rivoluzione; e il *passage a l'acte* psicotico, un tentativo di raggiungere direttamente la Cosa, abbattendo ogni forma di resistenza esterna, senza pertanto cogliere come tale resistenza costituisca già la Cosa in sé

⁴⁶ It is the end of the imagination of the image itself. of its fundamental illusion, because in the synthetic operation the referent no longer exists, and the real has not even time to take place as it is immediately produced as virtual reality. No direct capture of the picture anymore, no presence of a real object in an irrevocable moment and face-to-face, which constitutes the magic of photography and of the image generally as acting, as singular event - last glimmer of reality in a world devoted to hyperreality. Nothing left in the synthetic image of this "punctual" enactitude, of this "punctum" in time (to quote the expression of Roland Barthes) which is the characteristic of the analogous image. While the photo testifies of an absence that something really took place, but according to Barthes now went away for ever, today the photo, the genuine analogous photograph, would rather testify of a presence, of an immediate presence of the subject to the object - what does not happen anymore in the computerizing of images. Ultimate challenge to the synthetic order which is now overwhelming us. (Baudrillard 2004, s.i.p.)

dall'orgia distruttiva della sua trasgressione⁴⁷. È tuttavia impossibile negare la permanenza di un'ambiguità insanabile tra la posizione etica di colui che abbraccia la volontà negativa del gesto rivoluzionario e quella di colui che si fa strumento della sua realizzazione, una sorta di indeterminatezza che rispecchia l'affinità tra la formula lacaniana del discorso dell'analista ($a/S2 \rightarrow S1$) e la formula della perversione quale inversione della *fantasy* ($a \rightarrow S$). La differenza tra queste due dimensioni dell'atto è determinata da una specifica relazione con la conoscenza: da un lato il disconoscimento feticistico dell'inconsistenza del grande Altro (“je sais bienmais quand meme”), laddove il gesto etico è caratterizzato dalla piena consapevolezza della non-esistenza dell'Altro che conduce alla sospensione volontaria della conoscenza (della situazione, dell'esito del proprio agire), un'accettazione della catastrofe e del Male radicale, che tuttavia non preclude l'azione, la quale non può che configurarsi come mostruosa, un abisso vertiginoso per chiunque non vi sia direttamente coinvolto.

Quest'ambiguità è la stessa che coinvolge la fantasia del masochista che mette in atto/scena la propria castrazione al fine di ristabilire la presenza di un Altro-Padrone, l'azione di colui che va incontro alla propria degradazione per sospendere la propria dipendenza dall'Altro (superegoico – *Dominatrix*), mettendo in atto (come l'analista) la scena sadica della sua *fantasia fondamentale* e dunque esponendolo al nucleo traumatico del proprio desiderio. In questo modo, il gesto si configura come liberatorio, in quanto priva il Padrone del suo potere d'influenza, sottraendo quella surplus-*jouissance* che è insita in ogni forma di dominazione⁴⁸: “the master itself is superfluous”⁴⁹ (Žižek 2003b, 117).

È pertanto necessario distinguere tra il ritorno superegoico del Reale in seguito alla caduta del grande Altro dell'ordine simbolico, dell'efficienza simbolica (castrazione) e il

⁴⁷ Queste due concezioni del Reale rispondono a due differenti impulsi di morte. Il primo è quello determinato dalla chiusura irriducibile del godimento idiotico e perverso superegoico, il circolo determinato dall'imperativo a “godere” che sospende le conseguenze catastrofiche nella chiusura totale e ripetitiva nel proprio godimento, sicché il soggetto è ridotto ad un *automaton*, un essere intento a mettere compulsivamente in atto gli stessi gesti, avvinto a ciò che in lui è più di lui stesso: la *fantasia fondamentale* qua “machine of jouissance”. L'impulso di morte autentico rappresenta all'opposto il tentativo disperato di fuggire alla presa della vita indistruttibile e perversa che persiste dopo la morte, attraversando la *fantasy* che sostiene la ripetizione compulsiva dell'imperativo a godere, senza compromettere – secondo l'etica lacaniana – il proprio desiderio.

⁴⁸ Nel momento in cui si è soggetti a meccanismo di potere, tale soggezione è sempre sostenuta da un investimento libidinale: la soggezione stessa “generates a surplus-enjoyment of its own” (Žižek 2003b, 118). Tale soggezione si realizza in una serie di pratiche corporee e pertanto non è possibile liberarsene tramite la semplice riflessione intellettuale, ma deve essere accompagnata da una *performance* corporea, una messa in atto di natura masochistica, accettando di rivolgere contro di sé la propria violenza e aggressività. In questo senso, le *performances* corporee dell'arte contemporanea mantengono questa ambiguità e anzi si muovono lungo il confine tra il desiderio del perverso-sadico e quello dell'analista.

⁴⁹ In “The Ambiguity of the Masochist Social Link”, Žižek sostiene tuttavia che “this hysterical knot of the libidinal investment of one's own victimization can never be undone”, ossia che è di fatto impossibile opporre aprioristicamente la consapevolezza “redentiva” della propria condizione di oppressione al godimento patologico che istericamente il soggetto ottiene da tale condizione di asservimento, in quanto “the only true awareness of our subjection is the awareness of the obscene excessive pleasure (surplus enjoyment) we get from it” (2003b 119). Per liberarsi da questo vincolo non si deve rinunciare a questo piacere eccessivo, ma assumerlo attivamente (portandolo dallo stato passivo in cui è riversato sull'Altro a uno stato attivo).

Reale quale taglio traumatico, il gesto dell'assoluta negatività che rappresenta l'irruzione del Reale nel Simbolico in grado di produrre un nuovo inizio, un cambiamento totale delle coordinate trascendentali. Tale gesto coincide con la separazione dell'ordine simbolico attraverso un "No" radicale mediante il quale ci si riduce a un oggetto/tratto escrementizio che protrude e offusca il Simbolico. Per la logica del parallaxe, il soggetto lacaniano proprio come "locus solus", spazio vuoto senza contenuto, può emergere solo nel momento della totale identificazione con un elemento eccessivo che "manca" di una sede all'interno di quell'ordine. Sebbene tale gesto coincida con la sospensione dell'ordine simbolico – il passaggio da A ad *a* che rivela la natura barrata dell'Altro, (A/) – allo stesso tempo equivale all'irruzione dell'ordine simbolico, il gesto, il taglio radicale e negativo attraverso cui il soggetto accede all'ordine simbolico⁵⁰.

L'unico modo di cedere e di liberarsi dalla presa dell'oggetto parziale, ossia di cedere ciò che non si possiede, è diventare tale oggetto. Il soggetto mostra la sua fedeltà a questo elemento minimo che incarna la sua *jouissance* al di fuori della *fantasy*, della sua narrazione e delle sue garanzie, e pertanto diviene tutt'uno con il suo *sinthome*, un "sintetico", come il cameriere descritto da Jean-Paul Sartre in *Essere e nulla* (2008, 96), i cui gesti meccanici producono quella "minimum difference" che determina un'autentica soggettivizzazione. Questo è il senso del motto žižekiano "enjoy your sinthome" che rispecchia il lacaniano "ne pas céder sur son désir": la scelta del soggetto di assumere il principio agente del *partial object* come proprio, ossia abbracciare il legame irrazionale con il suo *sinthome*, quell'elemento idiotico che è il cuore della *jouissance* del soggetto.

Tale gesto permette l'apertura di una "minimum distance", una pura categoria formale: la forma vuota senza contenuto del soggetto e l'oggetto eccessivo che protrude rappresentano di fatto lo stesso elemento posto sui due lati opposti di una striscia di Möbius, sicché nell'antagonismo inerente che permane tra questi due elementi speculari e pur inconciliabili è possibile cogliere quella pura differenza formale, il "parallax gap" che equivale al Reale lacaniano autentico qua *tuché*, l'oggetto anamorfico quale punto che segna "the existential divorce . . . , the disconnection of being from appearance" (Klein 2007,

⁵⁰ Nel momento del suo ingresso nell'ordine simbolico il soggetto è chiamato a separarsi da un organo, una "pound of flesh" che tuttavia non viene da un "organ-jouissance" o "surplus-enjoyment", quella parte o frazione di *jouissance* che resiste all'essere contenuta e frenata dall'omeostasi del principio di piacere. Si tratta tuttavia di un pezzo di reale che viene creato dall'ingresso nel simbolico, retroattivamente, appunto come *surplus jouissance*, e ne rappresenta l'elemento fondativo irrazionale dell'ordine razionale. In questo risiede l'identità speculativa hegeliana dell'"infinite judgement" che giace nel cuore della fondazione dell'ordine simbolico, ossia la formula della *fantasy* ($\$ \diamond a$) o "Spirit is a bone": l'ordine simbolico ideale, ossia il (quasi-)autonomo universo del significato che struttura la nostra realtà coincide/è collegato (come da un cordone ombelicale/ una striscia di Möbius) a una protuberanza/tic-tratto repulsivo che protrude dal corpo (umano), sfigurando la sua unità e completezza – un "organ without a body".

185)⁵¹. La divisione della parallasse determina, nel passaggio prospettico da un elemento al suo opposto, un effetto comico-grottesco che priva l'oggetto della sua aura sublime, dovuta alla sospensione dell'Altro che di tale aura è garante (*the big Other*). Si tratta del processo di desublimazione dell'*objet petit a* quale "sublime object (of ideology)". Al contrario della coincidenza degli opposti proposta da Bataille e della negazione del principio di contraddizione da parte di Meillassoux, è proprio l'antagonismo inerente nell'identità tautologica degli opposti che si può individuare la dimensione del Reale lacaniano, nell'identità paradossale laddove ci si attenderebbe una differenza⁵².

⁵¹ La tensione tra questi due elementi non può di fatto mai essere abolita, in quanto la differenza tra essi non è legata ad alcuna caratteristica positiva, ma risiede in una "unfathomable X", una pura differenza formale, un taglio traumatico tra due oggetti apparentemente identici

⁵² Secondo Žižek, il gesto comico rappresenta, all'opposto della vergogna, il disvelamento della mancanza dell'Altro, la sua castrazione, ossia si fonda sulla rimozione del velo che, a differenza del patetismo della Passione per il Reale, rivela la natura ridicola e insignificante, se non la mancanza totale, del contenuto privo di quell'aura sublime generata dal velo stesso. Pertanto, lacanianamente la Cosa è già lo schermo, la maschera, l'apparenza che sostiene la proiezione dell'essenza. In luogo di un terrificante segreto nascosto della Passione per il Reale, ci si confronta con l'identità del contenuto, o con il vuoto che costringe a confrontarsi con la minimal difference del parallasse: la differenza tra l'oggetto e il sito della sua iscrizione: $\$ \langle \rangle a$. La soluzione comica-grottesca rappresenta proprio la perdita della dignità tragica propria della vittima

2. “I due aspetti della perversione”⁵³ nella *documentary fiction*

Nell’attuale epoca del tardo capitalismo globale, che si regge, come è stato illustrato nel capitolo precedente, su un’economia libidinale perversa, segnata dalla destituzione del grande Altro dell’autorità, del “No” radicale e inamovibile, del punto di riferimento simbolico che funge da ancora morale, si assiste alla perdita radicale della “fiducia” simbolica che permette di oporsi alla datità scettica. Il confronto con l’inconsistenza dell’Altro dell’efficienza simbolica, dell’*Ideal-Other*, determina l’emergere di un’ansia insanabile suscitata dal confronto con il vuoto che da esso emana, generando la necessità di riparare tale frattura appellandosi alla figura dell’altro del grande Altro, il “vero” padrone che muove le fila del grande Altro dietro il sipario della scena simbolica, il Superego. Come è stato osservato nel precedente capitolo, la figura del Superego, il doppio osceno della Legge simbolica, emerge nel momento in cui l’agente della castrazione, il significante *Nom du Père*, viene destituito, determinando la conseguente reintegrazione dell’*objet petit a*, qua surplus *jouissance*. La destituzione del grande Altro determina l’emergere di una generalizzata “zona di indecidibilità”, sicché si è costantemente immersi in un processo radicalmente aperto e infinito di ri-negoziazione e re-invenzione delle norme che regolano il nostro vivere, il nostro accesso alla *jouissance*, dal momento che solo il grande Altro (la rete simbolica ove entrambi i poli di una ipotetica opposizione sono collocati) può determinare (attuare) un “senso”, stabilire un “significato”. In assenza di questo “quilting point” (Žižek 1993, 148) si è esposti all’ansia suscitata dall’ingiunzione superegoica puramente formale a godere, nell’impossibilità di rispondere a tale imperativo (“You Shell!” – “Che vuoi?”: Žižek 2003c). Il soggetto è pertanto colto nel blocco, nella sospensione, tra conoscenza (S2) e atto della “de-cisione” (S1), che interrompe la precessione dei significanti e ne riorganizza retroattivamente la struttura determinando performativamente l’emergere di un “significato” la cui contingenza viene disconosciuta stabilendo *a posteriori* la necessità dell’operazione, “(presup)posing its presupposition” (Žižek 2012b, 25). In questo senso, Jean Baudrillard sostiene che il massimo grado di trasparenza corrisponde, di fatto, al massimo grado di opacità: il deferimento costante del nucleo traumatico della scelta determina il proliferare infinito delle conoscenze senza garantire la formazione di un orizzonte trascendentale ma solo un’infinita apertura che si rovescia in una chiusura ancor più claustrofobica per il soggetto. Nello schema laciano l’insieme di conoscenze (a, a1, a2, a3, a4...) può essere

⁵³ Il titolo di questo capitolo rappresenta un esplicito riferimento al saggio “*The Matrix: Two Sides of Perversion*”, pubblicato da Slavoj Žižek nel 1999 e presentato presso la *European Graduate School*

chiuso/completato solo dall'intervento di un elemento singolare che rappresenta l'eccezione dell'insieme, una "unphatomable X" che incarna l'universalità del sistema tramite la sua eccezionalità e ne opera la chiusura (a, a1, a2, a3, a4, ... X). Tale elemento "X" che Žižek, riprendendo Hegel, definisce "concrete universal" – l'equivalente del soggetto come impulso di morte (\$) – oggi è costantemente disconosciuto e neutralizzato; pertanto il Reale di questo elemento viene distribuito, collassandovi, per tutta la serie aperta di elementi, in una vera e propria esondazione dell'ansia/*jouissance*. Lo stesso principio è stato definito in termini molto simili da Baudrillard in *Lo scambio simbolico e la morte*:

Our whole culture is just one huge effort to dissociate life and death, to ward off the ambivalence of death in the interests of life as value, and time as the general equivalent. The elimination of death is our phantasm, and ramifies in every direction . . . No other culture had this distinctive opposition of life and death in the interests of life as positivity: life as accumulation, death as due payment. No other culture had this impasse: as soon as the ambivalence of life and death and the symbolic reversibility of death comes to an end, we enter into a process of accumulation of life as value; but by the same token, we also enter the field of the equivalent production of death. So life-becomevalue is constantly perverted by the equivalent death. Death, at the same instant, becomes the object of a perverse desire. (Baudrillard 1993, 148-149)

La destituzione del grande Altro, ossia di quel parametro contingente sulla base del quale è possibile stabilire se una scelta possa definirsi corretta, determina l'attuale condizione d'indecidibilità e di opacità prodotta dal deferimento infinito dell'esito, dalla proliferazione dei possibili risultati, che non ammette altro scenario se non quello della catastrofe, della scelta errata. La stessa logica impone tuttavia che non sia possibile percepire questo "Armageddon" se non nel momento in cui esso si sarà già realizzato, sicché ogni possibile simulazione, ogni scenario futuro, è segnato aprioristicamente dalla possibilità incombente della catastrofe, ossia dell'Impossibile, del Reale che determina il collasso dell'intero modello, generando l'angoscia.

Il sogno postmoderno di poter riconfigurare costantemente le norme che definiscono il proprio essere e la propria socialità in un fluire ininterrotto d'identità cangianti – espressione della foucaultiana "cura di sé" – espone l'angoscia dell'abisso della libertà e

determina il “ritorno” dell’Altro nel Reale, sotto forma dell’imperativo superegoico a scegliere al di fuori di qualsiasi coordinata trascendentale e del proliferare dei differenti linguaggi scientifici settoriali che descrivono le norme che regolano la vita del soggetto, il suo accesso alla *jouissance*. Il risultato paradossale del collasso dell’efficienza simbolica è pertanto la proliferazione di differenti versioni di “a big Other that actually exists, in the Real” (Žižek 1999b, 362), non come mera finzione simbolica.

In questo senso è possibile cogliere una relazione diretta tra la distanza cinica (ironica) e la “delusion” paranoica: il soggetto contemporaneo, mentre mostra una sfiducia cinica verso qualsiasi ideologia pubblica (contenuto simbolico), indulge nelle fantasie paranoiche delle cospirazioni, delle macchinazioni e delle forme eccessive del godimento dell’Altro (il fantasma). Questi fenomeni sono ancora una volta determinati dalla caduta dell’efficienza simbolica delle narrazioni ideologiche contemporanee, dalla destituzione dell’Altro quale loro garante. Tale lettura permette di ridefinire la crisi delle “grandi narrazioni”: l’unico modo in cui sembra possibile recuperare una forma di quella che Frederic Jameson ha definito “cognitive mapping” non è più attraverso la finzione simbolica, ma direttamente per via del nel Reale della *jouissance* della narrazione paranoica, nelle molteplici narrativizzazioni della “teoria della cospirazione” che hanno caratterizzato molta della letteratura postmoderna. Tuttavia, ciò non implica necessariamente la fine di un tipo di narrazione “massimalista” che, nel contesto della letteratura contemporanea, specialmente nell’ambito del romanzo storico-documentale, costituisce un fenomeno letterario ed editoriale (non sempre queste due dimensioni del prodotto narrativo sono ancelle l’una dell’altra) sempre più consistente e significativo (nel contesto della letteratura italiana e anglo-americana ci limitiamo a menzionare le opere, oltre che di Vollmann, di Thomas Pynchon, John Barth, David Foster Wallace, Jonathan Franzen, Wu Ming, Antonio Moresco, Tiziano Scarpa). Tuttavia l’accumulazione delle conoscenze, la predisposizione per la digressione, la contaminazione delle forme non implicano affatto di necessità un ritorno alla grande narrazione; si tratta piuttosto del sintomo di quella compulsione superegoica all’accumulo, alla moltiplicazione dell’informazione, a quell’“epistemological drive” della scienza, dell’informazione intesa come successione di cifre binarie a cascata, che determinano il deferimento della chiusura, l’imposizione di un senso che ci si ostina a ricercare, solo per poter giustificare la *jouissance* inconscia della reiterazione della catastrofe fallimentare.

2.1. Lo scetticismo del documento

In *Navigating the Torrent*, Stephen Francis Criniti interroga il rinnovato interesse e il successo editoriale della *fiction* storica contemporanea, in un contesto in cui “skepticism about the stability of referents is rampant” (Criniti 2007, 25). Egli s’interessa in particolare modo del fenomeno letterario della “contemporary documentary fiction” (30), intesa come quel tipo di narrazione che cerca una corroborazione extra-testuale nella creazione del “mondo” storico finzionale, appropriandosi a scopi finzionali di personaggi storicamente esistiti, documenti ed eventi “realmente accaduti”.

Questo genere di narrazione affronta un nodo culturale soggetto a una massiva *cathexis*, sul quale verte l’intera economia libidinale del tardo capitalismo globalizzato che definisce il nostro stile di vita. Si tratta di quella che Raffaele Donnarumma ha definito – a mio avviso impropriamente – “ansia di derealizzazione”, la quale, a dispetto dell’opinione del critico italiano, riflette una negazione del Reale lacaniano che si traduce nella fagocitosi dell’Immaginario ai danni del Simbolico e che determina una forma di feticismo perverso che si realizza attraverso la moltiplicazione incontrollata di merci sempre più immateriali, nelle quali la realtà subisce l’irruzione della fantasia, o *fantasme*, secondo una dinamica compatibile a quella descritta già da Donna Haraway nel suo *A Cyborg Manifesto*⁵⁴ (1985). Pertanto, come sarà illustrato in seguito, opere come quelle di William T. Vollmann e Roberto Saviano non possono essere considerate come un ritorno a una letteratura dell’esperienza, ma devono essere interpretate, secondo una dialettica materialista, sulla base della loro capacità di articolare questo fondo fantasmatico, che la loro letteratura “testimoniale” e “documentaria” non mira ad esorcizzare, quanto ad “attraversare”.

In opposizione a questa lettura, nel tentativo di descrivere “the current literary and cultural age” (2007 26), Criniti ricade ancora una volta nell’opposizione tra passione per il sembiante e passione per il Reale, tentando di definire le possibilità della letteratura documentale, in seguito a quel mutamento del “cultural dominant” descritto in *Postmodernist Fiction* (1987) da Brian McHale, nel senso di una relazione

⁵⁴ “Modern machines are quintessentially microelectronic devices: they are everywhere and they are invisible. Modern machinery is an irreverent upstart god, mocking the Father’s ubiquity and spirituality . . . Our best machines are made of sunshine; they are all light and clean because they are nothing but signals, electromagnetic waves, a section of a spectrum, and these machines are eminently portable, mobile . . . People are nowhere near so fluid, being both material and opaque. Cyborgs are ether, quintessence. The ubiquity and invisibility of cyborgs is precisely why these sunshine-belt machines are so deadly . . . The diseases evoked by these clean machines are ‘no more’ than the minuscule coding changes of an antigen in the immune system, ‘no more’ than the experience of stress” (Haraway 1985, 205).

fondamentalmente antagonista tra lo scrittore e il reale, a cui corrisponde una riduzione della *mimesis* intesa come imitazione referenziale. Quest'erosione del legame tra segno e referente si articola e radicalizza per effetto dei media contemporanei in cui la proliferazione dell'informazione ha reso l'incertezza un fattore strutturale dei sistemi sociali, costantemente a rischio di "implodere" in quella che John Johnston ha definito *Information Multiplicity* (1998), che eccede e corrode le forme e le identità preesistenti, dissolvendo soggetti e oggetti in sistemi e processi nel flusso dello scambio dell'informazione:

in a culture in which events are created or usurped in advance by their mass-media simulations, contemporary writers can no longer rely upon strategies defined by a stable opposition between the fictional and the real. Furthermore, the wholly probabilistic (as opposed to veridical) character of both information and mass-media simulations renders the reality of social structures highly uncertain and the experience of the individual consciousness not only transient and arbitrary but also fragmentary and incomplete. (Johnson 1998, 12)

Questo effetto strutturale dell'*information multiplicity* può essere colto in alcuni romanzi americani, come quelli di Pynchon, McElroy, Gaddis, De Lillo e Gibson, che si focalizzano proprio sugli effetti individuali e sociali dell'informazione e dei "technological communications assemblages" (3), generando allo stesso tempo un modello di narrazione "molteplice", che attinge a forme eterogenee di informazione. La molteplicità del mondo contemporaneo si riflette nelle "writing machines" (13) e nelle strategie di composizione avanzate dalle tecnologie dell'informazione. La soggettività è costantemente dislocata (lungo la catena significativa) e ridistribuita per l'intera estensione della "machinic activity" (5), riflettendo la condizione dell'apparato psichico dell'individuo contemporaneo. In questo mutato contesto culturale, il realismo si dissolve in uno stato fluido, allo stesso tempo altamente convenzionale, molteplice e differenziato, in risposta alla saturazione culturale determinata dall'informazione. Il romanzo sembra adottare una forma di mimetismo rispetto a queste nuove forme di comunicazione, accogliendo pertanto quella che Philip K. Dick definirebbe la "divina invasione" dell'Immaginario ai danni del Simbolico, e determinando quel collasso del Reale che precipita nello schermo mediale. Il mutamento nella modalità e nello status del discorso romanzesco associato all'*information multiplicity* si sviluppa

attraverso una serie di strategie che non sono solo volte a registrare l'informazione nei suoi aspetti semantici contraddittori, ma mira alla logica stessa della sua proliferazione. Si realizza pertanto quel mimetismo nei confronti del vitalismo della comunicazione descritto, pur in termini differenti, da Foster e Perniola, riproducendone le stesse modalità della *jouissance* nel testo e nel lettore. Il romanzo segue le movenze dell'informazione, che produce sempre nuove informazioni in maniera virale e non può mai essere isolata dai meccanismi della sua proliferazione, ossia non solo e non tanto dai meccanismi della riproduzione del desiderio, ma anche dai meccanismi che replicano il movimento circolatorio della *jouissance*. Questi romanzi sono pertanto "aggregati" prodotti da "a writing machine" (14), progettati per registrare le modalità con cui i vari apparati dei sistemi di informazione, quali i *mass media*, agiscono come parte di un apparato globale di produzione e controllo della comunicazione, partecipando al tempo stesso al processo che li eccede, generando un surplus di *jouissance* comunicativa.

Partendo da *Mille Piani* di Deleuze e Guattari, Johnston definisce un aggregato come una molteplicità di termini e funzioni eterogenee, un composto di materiale funzionale e un flusso semiotico⁵⁵ che rompe le restrizioni e le gerarchie imposte dalle convenzioni della rappresentazione (genere, autorialità, stile...)⁵⁶: In questo modo, la scrittura realizza un divenire attraverso la proliferazione dell'informazione, una catena di reazioni e una trasmissione di connessioni ed effetti che spesso degenera in un delirio ed eccede i termini della logica oppositiva e bipolare. Attraverso l'analisi del capitalismo condotta da Deleuze e Guattari⁵⁷, il critico sostiene che il processo di scrittura che genera il romanzo

⁵⁵ Deleuze definisce la scrittura come un flusso tra una molteplicità di altri flussi: "Écrire, c'est un flux parmi d'autres, et qui n'a aucun privilège par rapport aux autres et qui entre dans des rapports de courant, de contre courant, de remous avec d'autres flux, flux de merde, de sperme, de parole, d'action, d'érotisme, de monnaie, de politique, etc." (Deleuze 1990, 17). Pertanto essa è costantemente in relazione con altri flussi esterni in un "agencement machinique" (Deleuze e Guattari 1980, 10) che permette il libero flusso del desiderio.

⁵⁶ "A novel can thus be said to become a multiplicity when its fundamental coherence derives from neither a subjective nor an objective unity; that is, when it cannot be adequately described as the expression of an authorial subject or the totalizing representation of an objective reality. For the novel-as-multiplicity, attribution of unity, whether at the level of authorial intention or expression or at the level of subject matter or reference, cannot do justice to the novel's multiple effects but only reduce its multidimensional working to the parameters of a mimetic or expressive model" (Johnston 1998, 16).

⁵⁷ Secondo Deleuze e Guattari, il capitalismo determina una costante decodificazione e una necessaria ricodificazione dei processi di scambio, in "axiomatique générale des flux décodés" (Deleuze & Guattari, 1980, 565). Il capitalismo realizza una quantità enorme di soggettivazioni, congiunzioni e appropriazioni che sono necessarie per le sue operazioni, ma questo non impedisce al flusso decodificato di proseguire nel suo flusso; piuttosto, esso genera incessantemente nuovi flussi che sfuggono in maniera centrifuga. Il capitalismo basa il suo funzionamento su questa sua costante eccedenza, sulla produzione di un surplus di flusso rispetto a quello che riesce a ricodificare attraverso l'imposizione di nuovi codici. Nella definizione di Deleuze e Guattari, il capitalismo rappresenta una congiunzione di flussi, limiti di deterritorializzazione, e registrazione a livelli sempre più alti di astrazione. Attraverso una deterritorializzazione astratta il capitalismo (assiomatico) produce un eccesso e si espande rapidamente fuori da ogni controllo: laddove i codici sociali stabiliscono relazioni limitate e indirette tra entità basate su differenze qualitative, il capitalismo (o meglio il suo assioma) stabilisce una relazione diretta tra entità basate su qualità astratte. Il potere dell'astrazione permette al capitalismo sia di espandere e di accelerare il processo di scambio, sia di dislocare e deferire metonimicamente qualsiasi limite inerente che possa presentarsi. Pertanto non vi è limite o termine al processo stesso: ciò che contrasta il capitalismo dall'esterno è rapidamente convertito in un altro modello della sua realizzazione.

dell'*information multiplicity* definisce il, ed è definita dal, duplice movimento dell'assioma dell'informazione: "a machinic inscription of information" (Johnston 1998, 30) che allo stesso tempo genera un surplus d'informazione e ne determina la proliferazione. Il romanzo dell'*information multiplicity* mette in scena costantemente il processo attraverso cui l'informazione è codificata, decodificata e registrata in un flusso che la eccede costantemente.

Criniti fa propria la riflessione di Johnston: "documentary fictionists reflect the concerns about information, as their very form and, oftentimes, subjects are centered around the collection, dissemination, representation, and/or invention of information from and about the past" (Criniti 2007, 21). Pertanto, il *documentary novel* rappresenterebbe una forma di discorso capace di rispondere alla "objectivity question" in campo storiografico e alla "mimetic question" letteraria, che caratterizzano la cultura contemporanea del capitalismo dell'informazione/comunicazione globale. Sulla base della consapevolezza della natura mediata del discorso storiografico e della propria attività di narratizzazione, la *documentary fiction* tenta di formulare una risposta all'"image/reality breakdown associated with our media-saturated culture" (33), attraverso la "manipulation of mediation", che tuttavia rischia di ridursi a un mimetismo delle manipolazioni che i media contemporanei esercitano sull'informazione, anche e soprattutto nel caso di resoconti documentali testuali: "It is this self-conscious play with documented 'reality' that most directly mirrors the dominant TV culture and allows these novels to compete in this multi-media-dominated market and thus continue to resuscitate the genre of literary fiction" (26). Tale riflessione attinge al fenomeno descritto da Todd Gitlin come "media torrent" (Gitlin 2002), inteso come la rimozione dell'uomo contemporaneo dal contatto diretto con la sua esperienza e con la sua soggettività, in seguito alla crescita esponenziale della tecnologia mediatica e della "Culture Industry" (1944) descritta da Adorno e Horkheimer ("real life is becoming indistinguishable from the movies"; Adorno, Horkheimer 1944, 126), pronta ad offrire sempre una nuova "real-life simulated experience" che rende totalmente permeabile il confine tra immagine e realtà. In questo senso Mark Poster descrive la nostra "second media age" come una "simulational culture" (Poster 1995, 30), in cui il paradigma linguistico realistico è divenuto irrilevante, dal momento che significanti e significati perdono il contatto con il referente, alterando ciò che essi mediano.

Questa passione per il sembiante fa sì che "[t]he consumers are therefore removed from the site of their own experiences, their own 'realities', because of their captivation by some spectacular 'reality' that ultimately ceases to be "real" at all. Instead, it is the

packaging, the images and sound bites . . . that captivate audiences”⁵⁸ (Criniti 2007, 29). Se Raymond Williams aveva già evidenziato la passività dello spettatore televisivo immerso nel flusso ininterrotto di immagini incapaci (affettivamente) di raggiungerlo, è stato Jean Baudrillard a definire il rovesciamento dell’ipertrofia della comunicazione mediale nell’impossibilità di comunicare, di realizzare lo scambio simbolico, riducendo il consumatore all’impotenza di fronte a “the orgy of images” (Baudrillard 2005, 119). Solo apparentemente in sintonia con la posizione che sarebbe stata assunta da Baudrillard, Daniel Boorstin individua la presenza di un “thicket of unreality which stands between us and the facts of life” (Boorstin 1960, 6), richiamando ancora una volta l’illusione propria del sembiante, che si fonda sul “pretendere” che oltre la diffrazione della mediazione, il “thicket of unreality”, vi sia una realtà non mediata. Tuttavia, come ricorda Richard Grusing, la realtà è sempre “re-mediated”; pertanto, è nella distorsione in sé operata dalla macchia anamorfica, nella cornice come effetto limite, che è possibile cogliere l’antagonismo insopprimibile del Reale lacaniano. Non è possibile “interrogare” il Reale attraverso il disvelamento dei processi di manipolazione ideologici che sottendono la costituzione del testo documentale, problematizzandone lo statuto, ma è necessario recuperare la “materialità” del significante, il taglio che la sua irruzione impone sul Reale, il suo legame con la *jouissance*, in un’epoca in cui, come nota Douglas Kellner in *Media Spectacle* (2003) riprendendo Debord, gli “spettacoli”, le immagini che oggi costituiscono il nostro reale (ossia sono per noi più reali della realtà), sono prodotti in modo da articolare le nostre preoccupazioni, le nostre ossessioni, i nostri desideri, o, come sostiene Žižek, la nostra *fantasy*, relegandoci a una condizione di passività di fronte allo spettacolo della nostra apocalisse – la scena della nostra *fantasia fondamentale* che ci relega alla condizione di passivi osservatori al cospetto del nostro desiderio impossibile. La “realtà” si riduce pertanto a un flusso di immagini e suoni, generati dai media piuttosto che da esperienze “reali”, che svolgono un ruolo dominante nella regolamentazione della vita sociale: “For many media consumers, images and simulations become the real, become events in themselves; therefore, images no longer require referents” (Criniti 2007, 30). In questo modo esse realizzano quella negazione feticistica che, pur mantenendo la consapevolezza della loro natura fittizia, permette allo spettatore di indulgere

⁵⁸ In *Deep Surfaces*, Philip Simmons descrive questo processo affermando: “we are removed from a relationship to our immediate surroundings by our focus on the screen, increasing our physical and social isolation . . . , we begin to view television images not as re-presentations of events that have taken place elsewhere . . . but as first-order phenomena, as events themselves. The referent of the images becomes unnecessary, redundant, and finally lost to consciousness” (1997 46-47)

nell'illusione e godere degli effetti speciali che tali immagini offrono, "come se" si trattasse di esperienze effettive. Ciò che in questo modo lo spettatore nega è la verità del suo desiderio, ossia il fatto che per lui esse sono più reali della realtà, fonte della sua *jouissance*. Il reale diviene appunto, come afferma Žižek, "the thrill", l'effetto di Reale.

Tuttavia, per evitare di ripiegare in un nostalgico anelito al ritorno del reale referenziale o di rovesciare la passione per il semblante nella passione per il reale, è necessario precisare che non è il referente accessibile al di là delle mediazioni a disgregarsi di fronte alla precessione dei simulacri del *media spectacle*; piuttosto, in seguito alla destituzione del significante *Nom du Père*, quel flusso ininterrotto di immagini e suoni cattura lo spettatore all'interno di una simulazione senza via di fuga, senza l'apparizione di un altrove, nella stessa chiusura muta del Reale senza crepe. Quelle immagini si caricano in questo modo di una *jouissance* che non può essere elusa e che invoca una strategia perversa per recidere quest'intensità traumatica, il suo nocciolo duro che riduce il soggetto alla totale passività, manifestando un'ansia per una mancata "derealizzazione" che si tenta disperatamente di attuare, se non si vuole correre il rischio di ricadere nella chiusura psicotica che la migliore *fiction* postmoderna è riuscita a rappresentare (Pynchon, Gaddis, DeLillo). Piuttosto che vittima "del" *media torrent*, ogni spettatore è vittima "nel" *media torrent*, ovvero è esposto al contenuto delle proprie fantasie, al suo desiderio, in relazione al quale egli si posiziona sempre come passivo spettatore, puro sguardo disincarnato. L'individuo è così soggetto alla surplus-*jouissance* che si manifesta attraverso l'imperativo superegoico a godere, a realizzare la pienezza impossibile della sua soddisfazione, secondo la logica del capitalismo dell'informazione/comunicazione globale.

Sulla base delle riflessioni di Barbara Foley in *Telling the Truth* (1986) e di Fredric Jameson in *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*⁵⁹, la risposta della *documentary fiction*, pur garantendo al lettore l'illusoria percezione dell'immediatezza dell'evento narrato, si fonda sul presupposto che l'individuo contemporaneo possa accedere unicamente a simulacri del referente storico, sottoposti a una serie di manipolazioni da parte del sistema ideologico: "if we believe that history is a collection of narratives derived from documentary texts . . . these narratives do not have a 'real' referent themselves outside of other texts/narratives. In this case, we can at least argue that documentary fictions do have a referent: other documents, other texts, other words on other pages" (Criniti 2007, 32). Si

⁵⁹ A proposito della *historical fiction* di Doctorow, Fredric Jameson osserva: "This historical novel can no longer set out to represent the historical past; it can only 'represent' our ideas and stereotypes about the past (which thereby at once becomes 'pop history') . . . we are condemned to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history, which itself remains forever out of reach" (Jameson 1991, 25).

configurerebbe pertanto un “return to the referent” che invita il lettore a seguire la “traccia” dei documenti indicati, verificando e ricostruendo l’evento documentato attraverso la “tangible locability” del documento. Attraverso un processo di “framing” che non si realizza sulla superficie piatta di uno schermo ma nella pagina scritta del documento, questi testi operano una “recontextualization” dell’esperienza contemporanea e rappresentano un invito a uscire dal testo per “tornare” al mondo esterno, caratterizzato da coordinate ontologiche differenti. Il lettore viene pertanto inserito all’interno di una rete di registri storici, permettendogli di divenire un momento di questa catena documentaria, un agente attivo nel processo documentaristico di costruzione della storia. Questo “turn to history” dovrebbe determinare la rottura dell’isolamento che secondo Philip Simmons (1997) la cultura mediatica e in particolar modo televisiva determina nei confronti dell’ambiente circostante. In questo modo la *documentary fiction* ricontestualizza l’esperienza contemporanea, ponendo proprio la contemporaneità in una relazione indecidibile, perché condizionata dalla possibilità perenne della ricontestualizzazione del testo, della sua mutevole e sempre mediata interconnessione con altri documenti storici.

Questa soluzione, che si inserisce a pieno titolo all’interno della critica postmoderna americana, rispecchia peraltro il mutato paradigma culturale dove, in seguito alla caduta dell’Altro della Storia, si verifica l’emergere di una pluralità brulicante di *micro-histories*, rappresentate dai singoli testi di cui l’autore fornisce una propria narrazione, allo scopo di placare l’angoscia determinata da questa proliferazione. Allo stesso tempo, questa operazione si rivela del tutto inefficace, incapace di curare la ferita, di tamponare l’emorragia, e lascia alle sue spalle una “traccia” di eventi testuali autonomi, che il lettore è invitato a percorrere, alla ricerca di un “quilting point” ormai impossibile.

Si delinea pertanto un movimento che si configura come un apparente deferimento metonimico, un movimento frenetico lungo la traccia testuale lasciata dall’autore, che richiama l’attività dell’ossessivo nel suo tentativo di evitare l’incontro con il Reale – in modo che esso sia presente solo in qualità di assenza, mancanza (lo stesso termine adoperato da Criniti). Ciò permette al lettore di partecipare all’attività interpretativa e narrativa, godendo del testo, sorvolando il legame referenziale:

The referent of History may indeed be as *absent* [corsivo mio] . . . as that of contemporary television series . . . , but the documentary referents and the documentary process do exist, and in using tangible documents, documentary fictions generate a return of the referent. In short, a

documentary fiction is, obviously, a documentary text, and a documentary text that takes other documentary texts as its referents does not suffer from an absent, abstracted, or unnecessary referent. (Criniti 2007, 41)

La *documentary fiction* rappresenterebbe dunque una risposta alla chiusura claustrofobica del *media torrent* attraverso la consapevolezza della mediazione, rigettando qualsiasi ipotesi di ritorno a una forma di realismo letterario in cui “we simply accept the mimetic limitations of realism” (Rebein 2001, 19), ricorrendo a forme non-ironiche proprie della letteratura precedente. La letteratura contemporanea non deve illudersi di sfuggire al *media torrent*, ma deve attraversarlo mediante un uso critico del materiale mimetico impiegato e una riflessione sull’atto di mediazione che essa stessa replica. La *contemporary documentary novel* rappresenterebbe dunque una forma più “onesta” (utilizzando un’espressione impiegata da Paul De Mann) di finzione, consapevole che, nel contesto di una cultura saturata dai *media*, essa non costituisce altro che un *medium* tra un passato e un presente altrettanto mediati (consapevole pertanto della sua *remediation*). La *documentary fiction* mira dunque a riportare la storia della sua stessa mediazione. Questo genere di *novel*, riconoscendo il proprio status di *medium* tra altri *media*, è in grado di operare una manipolazione della mediazione che non coincide con una forma di *metafiction* ma con la finzionalizzazione della manipolazione e della mediazione del *media torrent* stesso. Simmons descrive questo processo come una forma di spettacolo performativo, per cui “the text’s success is measured by its performativity rather than by its truth, by its ability to stimulate the construction of other narratives rather than by its ability to achieve closure for its own” (Simmons 1997, 94). Allo stesso modo, la *documentary fiction* è in grado di simulare le altre forme di *media* che caratterizzano la cultura televisiva contemporanea, in cui gli spettatori subiscono il fascino della vita quotidiana, della “realtà” come spettacolo.

Lo scopo della manipolazione e della mediazione operata dalla *documentary fiction* è quello di interrompere l’estatica equivalenza tra ciò che è mediato e il reale, rivelando il carattere finzionale (*mediated*) di quelle esperienze che nella *Reality TV* pretendono di apparire come autentiche. Questa critica non tiene conto del disconoscimento feticistico alla base dell’economia libidinale del capitalismo contemporaneo, che si fonda propriamente sul pieno riconoscimento della mediazione, sulla presa di distanza che essa garantisce, attraverso procedimenti ironici. Pretendendo di rivelare il “trucco” e sollevare il sipario del Reale come effetto, tale *fiction* non può che rafforzare il principio perverso che permette al soggetto contemporaneo di godere al riparo dagli effetti traumatici del Reale. I processi descritti,

piuttosto che favorire le possibilità di questa forma letteraria di attraversare il *media torrent*, rischiano dunque di assecondarne la corrente.

Il processo descritto risponde di fatto a quel “fetishistic disavowal” che caratterizza lo scetticismo postmoderno. Sulla scia di Žižek, nella sua indagine sulla forma cinematografica dal titolo *The Symbolic, the Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film* (2012) Flisfeder sostiene che il cinema rappresenta una finzione simbolica atta a suscitare il desiderio dello spettatore, generando una fantasia inconscia che garantisce il piacere e determina l'immersione totale dello spettatore nello spettacolo offerto. Affinché tale processo si realizzi completamente, è necessario conservare una distanza minima che preservi lo spettatore dal credere completamente alla realtà rappresentata sullo schermo. In questo senso, il cinema stesso nella sua forma rappresenta un feticcio, e pertanto, come afferma anche Žižek, una sorta di arte perversa (*fantasy*):

It is capable of presenting us with the Symbolic texture of our everyday practical reality, but in a form that allows us to disavow this Symbolic texture itself. In the admission of appearance, the cinema is, in a way, more real than reality itself – we fully assume the level of appearance in the cinematic reality. However, it is more difficult to do so at the level of practical reality. We admit with cinema that which is true of our everyday reality, while disavowing the constitutive level of appearance in the everyday. Cinema functions, in this sense, as a fetish for the everyday level of practical, symbolic reality. (Flisfeder 2012, 155)

Lo scetticismo rappresenta in questo senso l'effetto della seduzione del sembiante, una seduzione a livello formale. Lo scettico non nega la propria partecipazione al contenuto simbolico ma il proprio coinvolgimento nella forma, l'efficacia che quella forma esercita sul soggetto. Žižek associa questo disconoscimento al carattere “objectively subjective” della *fantasy*: “the way things actually, objectively seem to you even if they don't seem that way to you” (Žižek 1997, 119). Flisfeder sostiene dunque che

it is not that “I” do not take seriously the form of the Symbolic fiction. What “I” do not take seriously is my own active, subjective engagement with the form of cinema. What I do not take seriously is the disavowed

fantasy-object that sustains my enjoyment in the cinema. Not simply a suspension of disbelief, but a suspension of my belief in disbelief. What I suspend is not my actual (cynical) disbelief, but the belief before belief – the supplemental fantasy – that sustains my disbelief. (Flisfeder 2012, 150)

Ciò che lo spettatore non è del tutto disposto ad ammettere e ad accettare è che la finzione simbolica cinematografica può essere più reale della realtà, non per i suoi contenuti ma per la sua forma.

Sebbene le differenze tra il *medium* cinematografico e quello letterario non possano essere ignorate, è possibile sostenere che la *documentary fiction* operi un disconoscimento formale dell'apparenza costitutiva della nostra realtà quotidiana, agendo anch'essa come feticcio della sua inconsistenza. Secondo questa logica, anche nel momento in cui diviene consapevole dell'inconsistenza di un impianto ideologico, il soggetto continua di fatto a partecipare ai suoi rituali e alle sue attività, in quanto persiste un nocciolo duro, un oggetto sublime dell'ideologia, l'*objet petit a*, che mantiene il soggetto avvinto alla realtà simbolica, che sostiene la credenza in essa, malgrado la sua natura fittizia, secondo la formula del “Je sais bien, mais quand meme...”. La società contemporanea spinge il soggetto a non prendere seriamente le illusioni, secondo la struttura del cinismo che rappresenta pertanto una formazione difensiva contro la prossimità dell'oggetto traumatico. Ciò testimonia che il soggetto contemporaneo è colui che “crede” “veramente”, una credenza non più limitata al simbolico, che affonda fino a toccare il nucleo, struttura fantasmatica che precede ontologicamente l'attaccamento dell'individuo alla credenza nel contenuto simbolico di quell'ideologia. Il cinismo si configura pertanto come l'ideologia dominante nell'era post-ideologica, nella sua illusione della fuoriuscita dall'ideologia, un tentativo che segnala il momento in cui essa esercita il suo totale controllo sul soggetto, un controllo divenuto inconscio. In questo modo, la distanza ironica nei confronti del discorso ideologico (simbolico) propria della cultura e della letteratura postmoderna non può che rafforzare il “passionate attachment” all'ideologia stessa: “even if the subject mocks a certain belief, this in no way undermines this belief's symbolic efficiency” (Žižek, Butler e Stephens 2007, ix)

Questo processo replica di fatto quella forma di apparente fuoriuscita dall'ideologia che riflette al contrario il “passionate attachment” nei confronti dell'impianto simbolico, rafforzando l'illusione. Questo processo è comune alla letteratura postmoderna, che nella pretesa di conservare un certo distacco non solo dal mondo, ma persino dalla sua stessa espressione artistica, mira a rivelare al lettore il proprio inganno, la propria finzionalità,

permettendogli di prendere coscienza dei processi che sottendono alla produzione artistica e, più in generale, alla comunicazione contemporanea. È sufficiente rievocare il ruolo del postmoderno narratore “inaffidabile”, le cui incongruenze e volontari depistaggi mirano a ottenere, nella maggior parte dei casi, proprio il risveglio di questa consapevolezza nel lettore. Tale processo riflette quel processo che Žižek, in *The Abyss of Freedom*, attribuisce allo schermo della *fantasy* nel senso di un’“interfaccia”, una sorta di “magic screen, a miracle of something emerging out of a void”; in questo modo, il filosofo sloveno sostiene che questo processo definisce il concetto di “meccanismo”: “a machine that produces an effect in the precise sense of a ‘magical’ effect of sense, of an event that involves a gap between itself and the raw bodily materiality – mechanism is that which accounts for the emergence of an ‘illusion’” (Žižek 1997a, 61). Come nel caso degli *shows* televisivi basati sul “making-of”, questo “meccanismo”, nel momento in cui viene rivelato, non infrange l’effetto, ma lo rafforza, rendendo evidente (oscenamente) la distanza tra causa fisica ed effetto di superficie. In questo modo il soggetto è al riparo dagli effetti perturbanti dell’illusione e può “godere” di essa, consapevole che si tratti di un semplice “trucco”, sostenendo il desiderio e dunque il “piacere del testo”, secondo la definizione di Barthes: “Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l’euphorie; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture” (Barthes 1975, 25).

In maniera del tutto differente, in *Blog Theory* Jodi Dean descrive in termini lacaniani i processi comunicativi operanti nei *network* d’informazione contemporanei, nel capitalismo della comunicazione globale, caratterizzato dalla proliferazione d’identità immaginarie – stili di vita soggetti a una continua ridefinizione – che si fondano sulla promessa della *jouissance*, non più sull’“investitura” del mandato simbolico, e pertanto vengono esperite come “Reali”, più reali della realtà (secondo la formula baudrillardiana del simulacro), e che siamo costantemente chiamati a godere: “Communicative capitalism commands us to enjoy, at the same time that it reminds us that we aren’t enjoying enough, as much, or as well as others are. Our enjoyment remains fragile, risky” (Dean 2010, 92). Dean sostiene che i *social networks* contemporanei rappresentino la risposta, una reazione, alla perdita dell’efficienza simbolica, che determina l’emergere dell’imperativo del Superego: “Anxious before the gaze, before the disturbing inquiries and intrusions of unknown others, unsure about what to expect, about whether one is succeeding or failing, whether others are friends or foes, we build more reliable, apparently intimate networks” (57-58). I principi comunicativi che presiedono il fenomeno del *blogging* determinano di fatto una forma di vittimizzazione indotta dalla posizione dell’utente all’interno del suo spazio ipertestuale, ove è assediato

dalla comunicazione, dall'imperativo a essere comunicativo, da cui emerge l'angoscia, che Joan Copjec in "Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety" definisce l'affezione della *jouissance*. "Anxiety about blogging relies on an image of the world as a communicative one, a world wherein communication is ubiquitous and fragile, dangerous yet unavoidable" (Dean 2010, 91).

La comunicazione dei *networks* d'informazione non è pertanto fondata sul differimento metonimico che lacanianamente risponde alla logica del desiderio, ma sulla *jouissance* dell'impulso (*drive*) che si fonda sulla natura dell'oggetto, dell'ostacolo che disturba e impedisce la piena soddisfazione, il circolo armonico dell'apparato psichico diretto dal principio di piacere. Il passaggio dal desiderio all'impulso coincide nella differenza prospettica secondo cui tale oggetto non rappresenta un impedimento esterno, ma il limite inerente dell'*omeostasis* del desiderio; pertanto, anche nel momento in cui tale ostacolo esterno venisse rimosso il nostro apparato psichico non raggiungerebbe comunque l'equilibrio, ma continuerebbe a circolare attorno a un intruso traumatico interno. Questo "internal limit" è rappresentato dall'*objet petit a*, quale ostacolo che determina il costante deragliamento della movimento progressivo del desiderio. Tale limite non rappresenta tuttavia una condizione d'impossibilità della soddisfazione del soggetto (sempre impossibile), ma la sua condizione di possibilità: "the objet a prevents the circle of pleasure from closing, it introduces an irreducible displeasure, but the psychic apparatus finds a sort of perverse pleasure in this displeasure itself, in the neverending repeated circulation around the unattainable, always missing object" (Žižek 2012a, 48). L'impossibilità di realizzare la pienezza della *jouissance* determina la compulsione a ripetere, l'insistenza dell'impulso: "drive is something in which the subject is caught, a kind of acephalous force which persists in its repetitive movement" (Žižek 1999b, 297), il movimento circolare che produce soddisfazione proprio nella reiterazione del fallimento nel raggiungere la soddisfazione stessa, ossia l'oggetto impossibile che la incarna.

Dean pertanto afferma correttamente che "[t]he theft of enjoyment positions enjoyment as an object of desire . . . Confident in what we would prefer to do, if only we could, we overlook what we are actually doing", ossia esperire il nostro godimento perverso che si realizza nel fallimento:

The fantasy of enjoyment covers over the fact that we are already enjoying, that we get off, just a little bit, in and through our multiple, repetitive, mediated interactions. It occludes, in other words, another economy of enjoyment, that of drive. The fantasy of enjoyment's theft

screens us from the Real of our enjoyment, the enjoyment that we can't avoid, even if we don't want it. (Dean 2010, 92-93)

Il capitalismo comunicativo si realizza attraverso i *networks* dell'informazione e dell'intrattenimento, quali veicoli del neoliberalismo globalizzato, in grado di generare e amplificare il godimento dell'utente, "dispositivi" di *jouissance*. Gli individui traggono godimento dalla circolazione dell'affezione che si realizza nella comunicazione contemporanea, secondo la dinamica della circolazione, il "loop" dell'impulso⁶⁰. Questo sistema comunicativo ci "cattura" nel suo godimento, anche e soprattutto quando non ne siamo consapevoli. La *jouissance* emerge e si accresce nella comunicazione riflessiva, "communication for its own sake" che determina la proliferazione di "affective links" (95) in un universo che si struttura come una moltiplicazione di *layers* successivi senza "crepe" o aperture – in maniera del tutto simile al Reale in sé lacaniano. Questi legami rappresentano una forma di connessione più forte e radicale rispetto ai comuni collegamenti ipertestuali, dal momento che essi conservano la loro efficacia anche nel momento in cui quel collegamento non è più operativo, o viene negato, frustrato: "In a world of code, gaps and omissions can become knots of anxiety" (96).

La teoria esposta da Dean richiama la riflessione barthesiana sul piacere del testo, in cui il critico distingue tra testi di piacere e testi di *jouissance*, ove quest'ultimi sono definiti appunto dalle lacerazioni che sono in grado di provocare nella fruizione del testo⁶¹. Allo stesso tempo, il processo descritto richiama le parole di Umberto Eco, che in *Lector in fabula* definisce specifiche strategie di scrittura in cui il lettore deve essere gettato in un labirinto testuale, costringendolo a confrontarsi con vicoli ciechi e sentieri senza alcuna via d'uscita, a tornare sui suoi passi, senza concedergli alcuna possibilità di quello che Lacan definisce "capitonnage". Dean sostiene che i media contemporanei operano una costante "multiplication of message forces", mostrando come il capitalismo comunicativo si fondi su una dimensione affettiva e non più significativa del linguaggio, mediante la riproduzione compulsiva del messaggio, che allo stesso tempo ne rafforza e ne disgrega il significato. Lo scopo non è più la diffusione del messaggio ma l'intensificazione della sua "forza": "Abundant, dispersed, mashed up messages thus displace previous communication strategies

⁶⁰ In *Organs Without Bodies*, Žižek sostiene "We become 'human' when we get caught into a closed, self-propelling loop of repeating the same gesture and finding satisfaction in it" (Žižek 2003, 142).

⁶¹ "Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance des goûts, de ses valeurs, et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage" (Barthes 1973, 25-26).

focused on direct image control. Even when facts are corrected, fictions remain, repeated and circulated in affective networks” (101).

Secondo questa logica, se Guy Debord denunciava che “the spectacular discourse leaves no room for any reply” (Debord 1998, 29), giacché le immagini che lo spettatore osserva sono “chosen and constructed by someone else” (27), ossia in virtù di un ostacolo “esterno”, il capitalismo comunicativo converte questa impossibilità o interdizione nell’obbligo della comunicazione senza fine, secondo la logica del limite inerente dell’impulso, che riflette l’imperativo superegoico a comunicare: “Discussion, far from displaced, has itself become a barrier against acts as action is perpetually postponed. What appears as an exchange of reasons is a vehicle for the circulation of affects” (Dean 2010, 110). Patricia Clough descrive questo “affective turn” come “an intensification of self-reflexivity (processes turning back on themselves to act on themselves) in information/communications systems, including the human body; in archiving machines, including all forms of media technologies and human memory; in capital flows, including the circulation of value through human labor and technology; and in biopolitical networks of disciplining, surveillance, and control (Ticineto Clough 2007, 3).

Il movimento proprio dei *networks* del capitalismo comunicativo, che attingono dalle intensità affettive del soggetto, risponde pertanto al circuito acefalo dell’impulso, ove “[a]ccompanying each repetition, each loop or reversal, is a little nugget of enjoyment. We contribute to the networks, as creative producers and vulnerable consumers, because we enjoy it” (Dean 2010, 114). In questo senso, Tiziana Terranova osserva: “A piece of information spreading throughout the open space of the network is not only a vector in search of a target, it is also a potential transformation of the space crossed that always leave something behind – a new idea, a new affect (even an annoyance), a modification of the overall topology” (Terranova 2005, 51). Pertanto, un’immagine non rappresenta mai unicamente se stessa, ma implica sempre l’eccesso di “a nugget or shadow or trace of intensity”, un *leftover*, un surplus di *jouissance*, che segnala un antagonismo inerente. Dean individua questo processo nella riflessività della comunicazione che nel suo movimento additivo determina l’emergere di un eccesso non sotto forma di una nuova prospettiva o di un nuovo contenuto ma nell’intensificazione della “forza” insita nella ripetizione, il “thrill of more” (Dean 2010, 115), l’imperativo a godere che determina, secondo Copjec, l’emergere dell’ansia, l’affezione che emerge dal confronto con il proprio eccesso di *jouissance*.

L’ingiunzione superegoica impone la realizzazione del godimento impossibile, sicché più si indulge nell’attività preposta alla soddisfazione più se ne avverte la mancanza. Per

trovare sollievo dall'angoscia della propria *jouissance*, la cui dislocazione fondamentale impedisce al soggetto di ottenere una piena conoscenza di sé, il soggetto si getta alla ricerca disperata della conoscenza mancante, una compulsione che Lacan nel *Seminario XVII* associa all'impulso epistemologico alla conoscenza, alla necessità di conoscere, di colmare una lacuna che si produce in seguito alla caduta dell'ordine simbolico, determinando l'emergere del fantasma. È questo movimento circolatorio, questa insistenza che sfugge nel momento in cui ci si sofferma unicamente sul processo di "ricontestualizzazione" che rispecchia la totale "riflessività" della società tardo capitalistica. Tuttavia, essa si fonda su un supporto sostanziale "pre-riflessivo", un nocciolo duro che resiste all'interpretazione, sicché l'universalizzazione dell'interpretazione, che passa attraverso la negazione di questo stesso supporto, determina da un lato la perdita dell'efficacia simbolica dell'atto interpretativo e la sua infinita riproduzione, dall'altro il riemergere paradossale del Reale brutale della violenza "irrazionale" (che tale supporto teneva a bada), una formazione sintomatica, la cui *jouissance* sorregge l'intero sistema.

Žižek associa questo procedimento al confronto del soggetto con l'*objet petit a* lacaniano quale incarnazione del surplus di *jouissance*, ossia come oggetto dell'impulso. In questo caso esso non rappresenta l'oggetto che coincide con la sua stessa perdita, l'oggetto del desiderio che emerge come perduto, ma incarna la perdita stessa, ossia il fallimento, che l'impulso riscatta in trionfo. Paradossalmente, il soggetto prova *jouissance* nella sua incapacità di soddisfare l'imperativo superegoico a provare *jouissance*, sicché il blocco determinato dall'ansia coincide con il movimento circolare dell'impulso. Le reti della comunicazione contemporanea sono reti affettive non in virtù del deferimento metonimico del desiderio, che determina la riproduzione dell'assenza. Piuttosto, esse attingono alla presenza oppressiva e negativa dell'impulso, al blocco inerente che realizza il moto perpetuo della sua circolazione.

2.2. Paranoici ritorni al reale e angosce di derealizzazione

Nella sua recente analisi della letteratura contemporanea, Scurati denuncia la totale inversione tra reale e finzione e, ancor prima, tra vero e falso nell'epoca "violenta ma disincarnata" tardo-capitalistica segnata dal "trionfo dell'immaginario" (Scurati 2012, ch. 2.4), con il quale la letteratura è chiamata a misurarsi. In questo senso, s'invoca un rinnovato impegno verso la realtà che vorrebbe contrastare la superfetazione della simulazione, fondata non solo sulla menzogna e sulla contraffazione, ma sulla "pretesa" (*make-believe*) propria del sembiante, che mente sulla propria capacità di mentire, sul suo fingere di essere "in presa diretta". Si assiste pertanto al passaggio dalla vita artificiale del simbolico alla vitalità dell'artificio.

Russell Grigg chiarisce che per Lacan il sembiante è l'oggetto del godimento, allo stesso tempo seduttivo e ingannevole: "The semblant resembles what it imitates" (Grigg 2007, 132) ed è pertanto allo stesso tempo non autentico ma non ingannevole. Il sembiante, proprio in virtù di questa sua qualità scopertamente succedanea, imitativa, è capace di generare una soddisfazione maggiore rispetto alla cosa reale, permettendo di evitarne l'angoscia⁶². Il *surplus* di *jouissance* che esso – qua *objet petit a* – è in grado di suscitare è pertanto inerente alla sua stessa forma, alla possibilità di poter "far finta che" ("as if") esso sia ciò che non è. Nella sua affinità al feticcio freudiano, esso non può essere frainteso per un mero "sostituto" dell'oggetto originale irraggiungibile (il fallo materno) che emerge in risposta all'orrore della castrazione. Il feticista trae soddisfazione libidinale indulgendo nella soluzione ingenua che ha individuato nel suo surrogato.

In questo senso, il reportage, la *documentary fiction* o la scrittura testimoniale rischiano necessariamente – per statuto – di rimanere vittime dell'ambiguità tra passione per il sembiante e passione per il reale, lasciandosi tentare dalla pretesa di autenticismo e rischiando di perdersi nella dimensione del "real time" descritta da Baudrillard. Scurati ancora riconosce tale ambiguità, che egli ricollega a quel collasso dell'ordine simbolico che lacanianamente determina il riaffiorare del fondo osceno della *fantasy*, la reintegrazione dell'*objet petit a*, da cui irradia un'ansia insostenibile: "Libidine della *fiction* e ideologia del *factual* sono complementari, sono le due metà di una medesima tessera simbolica andata

⁶² "Thus, for Lacan 'semblant' carries the connotation of being seductive and therefore deceptive. We believe in semblants, or rather we opt for a semblant over the real because semblants are a means of satisfaction or a way of avoiding unpleasure; when a semblant collapses, anxiety emerges. It fills a lack by coming to the place where something should be but isn't, and where its lack produces a negative affect of some sort, but focusing on anxiety. Semblants are a form of substitution of something that provides a source of satisfaction for another object that would cause anxiety" (Grigg 2007, 134).

irrimediabilmente in frantumi” (Scurati 2012, ch. 2.4). Nella sua “pretesa” di comunicare l’orrore dell’evento traumatico, come la guerra, il disastro ambientale, il crimine efferato o l’attentato terrorisico, la *documentary fiction* rischia di ricadere all’interno di quelle strategie di negazione feticistica che hanno lo scopo non solo di proteggere il soggetto contro il ritorno del rimosso, ma di trarre soddisfazione da esso, di ottenere dal surrogato un surplus di *jouissance* che anestetizza la nostra capacità di “sentire a distanza”, di provare una partecipazione alla vicenda, attraverso il godimento del feticcio – una strategia perversa di regolamentazione della *jouissance* nel testo letterario che esorcizza la presenza sempre traumatica del fantasma qua *objet petit a*. Scurati definisce questo processo come una forma di “denegazione freudiana”, “una forma più sottile, e più perversa, di rimozione”: “Le grandi tragedie umanitarie del nostro tempo, rimosse dalla coscienza collettiva perché oscurate dai mezzi di informazione, avrebbero nella *fiction* un ritorno solo affabulatorio (un ritorno disinnescato del suo potere di traumatizzare). Investirebbero cioè in pieno la facoltà immaginativa dei lettori, lasciando però intatte le facoltà intellettive e morali”. (Scurati, 2012, ch. 2.5)

Quello che viene offerto è pertanto un reale “disintensificato”, privato della sua affezione, neutralizzato nei suoi effetti traumatici, un “effetto di reale” che tuttavia “non smette di sanguinare”, “the thrill of the Real as the ultimate effect” (Žižek 2002, 12). Ciò che è stato forse troppo rapidamente salutato come un ritorno alla realtà o al Reale si configura pertanto come un ritorno del fantasma che si articola attraverso un eccesso di reale quale effetto di realtà, la messa in scena perversa del Reale volto a mascherare un antagonismo soggiacente. Si tratta di un surplus di Reale, più reale della realtà, necessario al fine di avere prova di un’esperienza come autentica: “qualcosa di finto che per essere creduto ha bisogno di un eccesso di realtà”, ossia un eccesso di *jouissance* la cui circolazione ripetitiva ci tiene avvinti allo spettacolo, di cui godiamo segretamente, come chiarisce Žižek in “*The Matrix, or two sides of Perversion*” (1999)⁶³. Ecco dunque che la passione per il ritorno alla realtà, che

⁶³ “WHY does the Matrix need human energy? . . . The only consistent answer is: the Matrix feeds on the human’s *jouissance* – so we are here back at the fundamental Lacanian thesis that the big Other itself, far from being an anonymous machine, needs the constant influx of *jouissance*. This is how we should turn around the state of things presented by the film: what the film renders as the scene of our awakening into our true situation, is effectively its exact opposition, the very fundamental fantasy that sustains our being . . . What the film renders as the scene of our awakening into our true situation, is effectively its exact opposite, the very fundamental fantasy that sustains our being. We are not dreaming in VR that we are free agents in our everyday common reality, while we are actually passive prisoners in the prenatal fluid exploited by the Matrix; it is rather that our reality is that of the free agents in the social world we know, but in order to sustain this situation, we have to supplement it with the disavowed, terrible, impending fantasy of being passive prisoners in the prenatal fluid exploited by the Matrix. The mystery of the human condition, of course, is why the subject needs this obscene fantasmatic support of his/her existence” (Žižek 2003, 13).

ha caratterizzato la letteratura italiana e internazionale a partire (con i dovuti distinguo) dalle fine degli anni Ottanta, rappresenterebbe di fatto il ritorno di un eccesso di reale quale fondo osceno della nostra *fantasia fondamentale* che in seguito alla destituzione dell'ordine simbolico irrompe direttamente in primo piano, in scena, sotto forma di una turba di oggetti disgustosi, particolari recrudescenti, gesti estremi, delitti efferati. Si tratterebbe pertanto di “[u]na iperfinzione che per darci prova della sua autenticità sprofonda sempre più nei toni crudi della vita, nel sangue, nello sperma, rimesta nel torbido, nell’abietto. O nel triviale, nel sozzo” (Scurati 2012, ch. 2.6). Il ritorno al reale attinge alla dimensione del “sex appeal dell’inorganico” ma ne opera la perversione, rimestando nell’abietto come garanzia di autenticità, di una vitalità attinta dalla presenza nauseante del cadavere⁶⁴, del corpo mutilato, offeso dalla violenza dei gesti e dello sguardo, come se “senza un rincaro di squallore la realtà quotidiana non fosse credibile” (Gigliani 2011, 36). Non a caso questa forma di realismo rischia perennemente, come nota Hal Foster, di approdare a una forma di Naturalismo, come dimostra l’ossessione per la fisiologia del corpo, nella sua rigidità cadaverica. È dunque con la morte come fine senza finalità che lo scrittore dell’estremo si misura, “la cosa reale, il punto di non ritorno . . . il grado zero della possibilità . . . Caduta del velo, smascheramento dell’inganno” (Gigliani 2011, 36). Tuttavia questo processo rappresenta propriamente il rischio che Žižek denuncia in *The Fright for Real Tears*, attraverso la biografia del regista polacco Krzysztof Kieślowski. Žižek afferma che vi è un “domain of fantasmatic intimacy which is marked by a ‘No trespass!’ sign and should be approached only via *fiction*, if one is to avoid pornographic obscenity” (Žižek 2001c, 72). Tale limite è quello della *fantasy*, dello schermo che protegge, o meglio cela e sostiene l’accesso al Reale. È attraverso lo spettro, non oltre lo spettro che è situato il Reale. Come denuncia Claude Lanzmann, l’oscenità coincide propriamente con la pretesa di afferrare la cosa in sé direttamente, pur mantenendo una posizione di assoluta sicurezza, senza contaminazioni. In questo modo, le uniche possibilità che si prospettano al soggetto sono il

⁶⁴ In *L’arte e la sua ombra*, Mario Perniola, partendo da Žižek, sostiene che l’incontro con il Reale presimbolico può generare angoscia e traumi, come nel caso del perverso e dello psicotico, che si realizzano a contatto con ciò che è disgustoso e spregevole. L’oggetto che incarna questa dimensione del Reale è il cadavere, la cosa in cui repulsione e attrazione si incontrano e si confondono nell’esperienza ambigua del disgusto, quale categoria estetica primaria odierna. Perniola si ricollega alle riflessioni di Aurel Kolnai sulla natura degli oggetti disgustosi – gli escrementi, le secrezioni, il sudiciume, i vermi, le interiora del corpo, i tumori e le deformità fisiche – la quale risiede in un surplus, in una vitalità organica esagerata e abnorme, e circola inglobando e riducendo ogni cosa a una massa priva di forma e putrida; ossia nella dimensione dell’impulso laciano. Tuttavia Perniola chiarisce come il Reale dell’arte contemporanea, così come il Reale laciano, non possa essere ridotto alla categoria del disgusto, o dell’abiezione, troppo sovraccarico di vitalità, di un ingrossamento incontrollato della vita, per rappresentare il Reale. Tale eccesso vitale annulla le differenze: la decomposizione confonde ogni cosa, rende tutto indistinto e senza differenze, rende omogeneo tutto ciò che contamina. È necessario distaccarsi dall’abiezione dal trauma inteso come stupore e torpore, per recuperare quella dimensione della differenza che è insita nell’ombra intesa come “transit”.

precipitare nell'orrore, o la fuga in un paradiso perverso, ove la cosa, l'oggetto terrificante è forcluso. Voler esporre il sostrato fantasmaico dell'identità soggettiva di un individuo espone quest'ultimo al trauma e alla destituzione della soggettività. Il rischio della letteratura o del cinema documentaristico è proprio il superamento trasgressivo di questa interdizione, il voler esporre, il trapassare, il violare l'intimità altrui attraverso uno sguardo osceno – una tentazione oggi irresistibile che rivela proprio lo spostamento di paradigma libidinale denunciato da Scurati e il configurarsi di un'economia libidinale perversa ove tali fantasie, i nostri spettri, si muovono tra i vivi.

Si assiste pertanto a un profondo mutamento delle modalità e delle forme impiegate per raccontare la realtà e soprattutto la violenza che ne caratterizza, nella contemporanea *Weltanschauung*, il carattere distintivo, in virtù di quella passione per il reale che la elegge a parametro di riferimento per distinguere perversamente la “realtà” dalle proiezioni della “società dei simulacri”. Si verifica pertanto un “ritorno” alla “violenza della cronaca” che ha conosciuto il suo apogeo in corrispondenza dell'attentato al World Trade Center.

La violenza della Storia, le forme e i toni (seri se non più grandiosi) della sua rappresentazione (trattato filosofico, romanzo epico), lascia spazio a quella sensazionalistica, inarrestabile e disperata della cronaca, che si articola nello spazio indefinitamente aperto nelle sue infinite “rimediazioni” (Grusin, 2000) (dal telegiornale al blog), e che tuttavia non rinuncia alla rassicurazione dello *storytelling*⁶⁵ teorizzata da Christian Solomon.

Nel momento in cui il grande racconto della Storia e delle vicende umane (*Bildung*) perde di efficacia, la narrazione degli eventi si disgrega in una congerie di fatti, schegge di vissuto, destinati a catalizzare la nostra attenzione in brevi ma intense vampate, come grani di *jouissance*, che ruotano attorno alle proprie ossessioni, masturbatoriamente, nella cattività infinita del presente (e che corrispondono, come sostiene Swarle, alla ricerca perpetua degli *objet a* da parte del perverso), una chiusura adolescenziale nell'Immaginario che non conosce futuro o altrove. La reazione a questa disseminazione è ancora una volta una sorta di disconoscimento feticistico, sicché mentre ci si affida all'illusione comunque rassicurante di poter reintegrare (attraverso l'inchiesta che alimenta il nostro impulso edipico alla conoscenza, al disvelamento del segreto) questi frammenti nel quadro più ampio di quella “luce nera [che risplende tragicamente] sulla sempiterna natura umana”(Scurati 2012, ch. 2.3), allo stesso tempo si rimane invischiati nel movimento vorticoso di questa sterminata e nauseante scarica di “immagini infrante”, dettagli macabri, fatti sanguinolenti, irriducibili

⁶⁵ “Stories are precious, indispensable. Everyone must have his history, her narrative. You do not know who you are until you possess the imaginative version of yourself. You almost do not exist without it” (Morrow 1992, 50).

in qualsiasi algoritmo, diagramma, carta geografica, disegno o idea. La necessità della Storia si conserva dunque anche quando si tratti di una Storia del Male, spaventoso e terrificante, che oggi è stato sostituito da un'infinità di "spettri del male dioturni" (Scurati 2012, ch. 4.5).

Il godimento taciuto del lettore di fronte al racconto di cronaca non è suscitato all'approdo a un senso comune, ossia al movimento metonimico del desiderio verso l'oggetto perduto da inseguire, ma risiede nel movimento vorticoso dell'impulso, nella morbosa ciclicità della cronaca. È questo il nocciolo duro, feticisticamente negato, dell'attività interpretativa, dell'indagine sulle piste del Reale che, come verrà illustrato in seguito, Saviano individua penetrando il feticcio della merce per rivelare quel "sex appeal dell'inorganico" nel senso della differenza, così com'è inteso da Perniola.

Questo duplice movimento della "conoscenza", fondato sull'accumulo dell'informazione, accomuna le due strategie narrative della scrittura che Daniele Giglioni definisce dell'"estremo", la letteratura di genere e l'auto-finzione, della quale si tratterà nel capitolo successivo, in relazione alla riflessione attorno alla figura dell'autore. Il carattere determinante della letteratura di genere, come l'*horror*, il *thriller*, il *noir*, la fantascienza, il romanzo storico o politico e, aggiungerei, quello documentaristico, quale sua derivazione, deriva dalla sua tensione verso tutto ciò che esula dall'esperienza quotidiana dell'autore e dei suoi lettori, il suo fondo osceno taciuto, nonostante l'investimento allegorico di cui spesso questi racconti sono infusi. Questa forma narrativa attinge dunque a piene mani dalla dimensione fantasmatica dell'osceno, ciò che dovrebbe essere taciuto, tenuto nascosto, sottratto alla vista, pena la caduta stessa dell'ordine costituito. Questa strategia narrativa risponde all'esigenza, all'impulso incontrollato, della volontà, della necessità di sapere, di conoscere, di svelare il segreto, di confessare l'inconfessabile e – nel caso dell'auto-finzione – di fare luce fino al punto di abolire ogni ombra, sprofondando paradossalmente in una notte senza crepe, nella chiusura al limite della psicosi. Ciò che questa forma letteraria realizza è pertanto la celebrazione oscena della trasgressione quale ossessione per il disvelamento eretico del Segreto, della "verità nascosta" (dall'istituzione simbolica), che si configura come una sorta di "ritorno al reale", il reale della prova fisica sottratta, ossia dell'altro dell'Altro. Tale disvelamento tuttavia coincide esattamente con il suo opposto, ossia l'epurazione del nucleo traumatico veramente sovversivo del Reale, nel senso di ingresso traumatico o taglio nell'ordine simbolico.

In questo senso, Giglioni riconosce nel romanzo storico una sorta di *ur*-romanzo di genere in cui tutte le altre forme sembrano convergere in virtù di un "impulso risarcitorio", un procedimento di assicurazione perverso che permette di pacificare l'antagonismo

angosciante del possibile storiografico e cronachistico nella necessità del fallimento di un presente che viene esonerato di ogni responsabilità, attraverso una cesura fantasmatica che supplisce al collasso del *Nom du Père*: “se è di quella storia che noi oggi siamo l’esito, allora manifestatamente non è colpa nostra” (Gigliani 2011, 47). Autori come De Cataldo, Lucarelli o Genna, o il collettivo Wu Ming, mirano a realizzare una contro-storia, occulta⁶⁶, depistata, che spesso prevede la figura superegoica di un burattinaio, di una centrale, di una loggia di cospiratori o gruppi criminali il cui modello di riferimento è la *science fiction* paranoica di Philip K. Dick, piuttosto che i romanzi di Pynchon e DeLillo, ove il singolo viene inghiottito dall’entropia della superfetazione del corpo sociale. In questi romanzi, tale struttura occulta o figura enigmatica esiste “veramente” e la sua onnipotenza determina necessariamente l’impotenza totale non solo dei personaggi ma anche del lettore, a cui si concede nulla di più che un appagamento cognitivo. Uno dei caratteri formali che caratterizza questo genere è di fatto la narrazione onnisciente, che si estende anche al protagonista/narratore collocato nella posizione che Gigliani definisce di chi “la sa lunga”, le cui parole forniscono un surplus di autorevolezza (comune all’autofinzione), un sapere rivelato al lettore nella forma del segreto a cui si ha accesso più per “condivisione iniziatica che per intraprendenza investigativa” (Gigliani 2011, 31). Siamo all’interno della struttura libidinale transferenziale del “soggetto supposto sapere”, un ente che tuttavia non rappresenta una pura entità simbolica, destituita dei suoi poteri, ma un essere che torna nel Reale, sicché le sue parole si caricano di una *jouissance* oscena. Questa sapere richiama ancora una volta la conoscenza del perverso, colui che “sa” il segreto della *jouissance* dell’Altro, la formula segreta del suo godimento a cui gli è precluso l’accesso.

La soddisfazione del lettore coincide pertanto con la consapevolezza dell’inoperabilità ed estraneità della realtà, al posto della quale si offre solo

un Reale intangibile, irrapresentabile, alla lettera impossibile, al cui fantasma si può dare forma solo facendo ricorso al registro dell’immaginario più sfrenato e irresponsabile, alla finzionalità più

⁶⁶ Come si evince in *Romanzo criminale* di De Cataldo, in seguito alla disgregazione dell’ordine simbolico lacaniano, la Storia non viene narrata e non interessa per i suoi conflitti e le sue conquiste sociali, per i fermenti culturali che ne hanno animato il tessuto collettivo, per le lotte politiche che hanno foggato il suo spirito. Tutto ciò che interessa, tutto ciò che conta sono le dinamiche segrete che soggiacciono a questi processi di facciata, sicché la storia del nostro paese non è che una sanguinosa lotta per la supremazia e il potere. Questo sottotesto è comune a ogni ambito della vita sociale e comunitaria, dalla politica alla finanza e alla cultura: ogni evento nasconde i segreti interessi di lobby, cricche, bande, logge, mafie. Non vi sono ideali da perseguire, ciò che veramente conta è solo questo tettonica sotterranea del potere, la cosa reale, un gioco da uomini, come riferisce Saviano a proposito del Sistema.

inverificabile, fino a postulare un universo altro, esente da ogni controllo intersoggettivo e governato solo dalle regole della sua coerenza interna: il complotto universale in cui tutto torna, la stanza dei bottoni dove tutto si sa e tutto si decide. (Gilgioni 2011, 30)

Questa transizione dall'Altro della Storia agli altri superegoici della cronaca, "da A ad a" in termini lacaniani, coincide pertanto con la fine di qualsiasi possibilità per il soggetto di determinarsi come un agente attivo, pienamente responsabile, anche se non soprattutto nel fallimento. Secondo Scurati, nei confronti della violenza della cronaca l'uomo è sempre necessariamente relegato a una posizione passiva che determina l'instaurarsi di un processo d'identificazione vittimaria, quale spettatore inerte che alimenta la propria ossessione autoerotica attraverso lo spettacolo della propria sciagura e di quella altrui – la perversione del *witness* nel voyeur e, come si osserverà nel caso dell'autofinzione, nell'esibizionismo. Il rischio è quello di regredire in quella che Scurati definisce "nazificazione dello sguardo" (Scurati 2012, 9), ossia la totale esternalità nei confronti della vittima reale, l'impossibilità di partecipare alla sua vicenda, che rischia di tradursi in una spettacolarizzazione dell'abiezione al fine di rievocare perversamente il gesto dell'abiezione. Quello della *documentary fiction* rischia pertanto di essere uno "sguardo algido", se non addirittura asettico, che consente di assistere allo spettacolo della sofferenza estrema, della violenza, della degradazione che si spinge fino alla deriva della totale reificazione, in totale sicurezza e nell'indifferenza assoluta.

Il rischio di questo genere di narrativa è dunque di liberare una sorta di sollievo proprio dell'economia perversa del tardo capitalismo che attinge "alle convinzioni profonde che governano l'immaginario collettivo, l'anno zero del nostro spirito pubblico, il suo cinismo nemmeno più disperato, la sua acquiescenza a qualunque sopruso" (Gilgioni 2011, 41). L'esito dei conflitti della storia deve vederci come passivi spettatori, al fine di liberarci dall'angoscia della nostra libertà e contingenza, marionette al cospetto dell'assoluto kantiano: "Qui si tocca con mano la sostanza ultima del commercio perverso che la scrittura dell'estremo intrattiene con il Reale. Il possibile si infeuda all'impossibile; la storia fallita spiega l'impotenza del soggetto attuale" (Gilgioni 2011, 51). Queste storie suscitano pertanto più compiacimento che angoscia, perché attingono all'immaginario sociale che si disinteressa delle apparenze, ma vuole toccare direttamente la cosa reale.

La passione per la realtà rappresenta l'ultima strategia per evitare l'incontro con il Reale, che coincide di contro con la reintegrazione senza mediazioni del proprio nucleo

fantasmatico nella sua assoluta prossimità, al fine di compiere quell'operazione che Lacan definisce "traverse du fantasme", la piena identificazione con tale nucleo traumatico al di là di qualsiasi narrazione rassicurante, per poter assumere nei suoi confronti una "minimum distance" (Žižek 2008, 41), che non è mai distanza ironica, ma l'antagonismo insito nell'identità tautologica. Una forma meno ingenua di realismo, rispetto a un presunto quanto improbabile neo-neo-realismo, prevede il confronto con il fantasma, a corpo a corpo con esso, un realismo che "al tempo stesso agogni la realtà ma assuma nel proprio fondo la perdita del rapporto con la realtà" (Scurati 2012, ch 2.7) e sappia recuperare il principio aristotelico per cui alla falsificazione non va opposta la realtà ma la finzione, che non è velo al feticcio della realtà, ma attinge al "materialismo" del significante, alla connessione sotterranea con il Reale lacaniano.

Alla luce delle differenti posizioni critiche analizzate, l'informazione si configura come una forma di rappresentazione metafinzionale che risponde all'esaltazione massima della passione per il semblante, e definisce uno scenario fantasmatico ove il principio della trasgressione perversa diviene imperativo morale. Le conseguenze di questo mutamento di paradigma ha effetti disastrosi sulla percezione della realtà, che viene colonizzata da un immaginario dove la possibilità della violazione e del godimento a cui essa dà accesso costituisce al tempo stesso l'ossessione e la fobia principale, che viene superata mantenendo l'eterna illusione di una realtà dove questi due estremi possano convivere. Tale scenario fantasmatico deve essere attraversato, per riscoprire quel fondo, la dimensione lacaniana del Reale, quale rottura traumatica di questa continuità paradisiaca e allo stesso tempo infernale, che non concede orizzonte, non conosce altrove, nel dominio dell'ora e del qui globalizzato. Il Reale non è affatto stato "liquidato" dalla nostra realtà: ciò che si è persa è la possibilità della sua "apparizione", in quanto esso è disperso, come il fondo ovattato della nostra realtà, che disperatamente cerchiamo solo per poterlo occultare, per essere sicuri che non possa nuocerci, che non si verifichi – il trauma dell'assenza di trauma, l'ansia del non apparire di ciò che potrebbe apparire. Ecco dunque che si producono feticci che costantemente evocano la presenza di ciò che dovrebbero celare e allo stesso tempo deflettono e occludono quell'impossibile orribile. È pertanto necessario, piuttosto che ristabilire quella forma di castrazione del segno, fingendo di ignorare l'antagonismo rivelato dal ritorno del fantasma, attraversare invece la *fantasy*, anche se questo processo potrebbe rivelarsi letale, condurre all'apocalissi del soggetto, alla riconfigurazione di quelle coordinate trascendentali cui si riferisce Badiou in *Logiques des Mondes*.

Tuttavia, senza il riconoscimento preliminare del mutato paradigma culturale contemporaneo, dal tragico all'osceno (alla perversità del tardo-capitalismo), ciò che viene percepito come una forma di resistenza alle relazioni di potere e all'ideologia ufficiale rischia di rivelarsi solidale con le sue dinamiche interne, che si fondano lacanianamente sulla regolamentazione dell'impulso e non sulla semplice dislocazione metonimica del desiderio, che riproduce se stessa inglobando al suo interno proprio ciò che si configura come sovversivo alla sua ideologia. Una forma letteraria che miri a produrre un'alternativa all'ideologia tardocapitalistica che si fonda sull'imperativo superegoico a "godere" deve mostrarsi consapevole delle distorsioni operate dal discorso ideologico e riconoscere la struttura fantasmatica su cui poggia il suo impianto. Senza queste riflessioni, che vertono sul rapporto tra soggetto e oggetto, sé e altro, e che si fondano su una problematizzazione della focalizzazione del narratore, della costituzione del cronotopo e della vicenda, anche allegorica, dei personaggi, non è possibile fare accenno a qualsivoglia forma di critica dell'ideologia contemporanea, che si fonda appunto sulla circolazione dell'impulso, sulla regolamentazione perversa della *jouissance* in seguito alla perdita dell'efficacia simbolica del "discorso" (in senso lacaniano).

3. Il *sinthomo* dell'autore

3.1. La discesa dell'autore nella "notte del mondo"

Nel 1967, dalle pagine della rivista *Aspen*, Roland Barthes dichiarava "[the] Death of the Author" – "that somewhat decrepit deity of the old criticism" (Barthes 1974, 211), come egli lo definisce in *S/Z*, il suo testo chiave. Appena due anni dopo, nel 1969, Michael Foucault aveva tentato nel saggio "What is an Author" di riparare, in un certo senso, la frattura determinata da questa quanto mai polemica (come molti critici hanno sostenuto) sentenza di morte. Barthes sostiene "the destruction of every voice, of every point of origin" (Barthes 125), una scomparsa radicale dell'autore, quale principio di conoscenza e significato – "principle of a certain unity in writing"⁶⁷ (Foucault 1979, 151) – a vantaggio del sistema stesso del linguaggio, che di fatto prende la parola nel testo, ora concepito come "a tissue of . . . citations" di altri prodotti testuali (Barthes 1981, 39). Il testo così concepito assume la fattezze di "that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost" (Barthes 1995, 125). Nella sua analisi del "writing subject" quale costruito storico-sociale Foucault definisce la scrittura come uno spazio in cui l'"effacement of the writing subject's individual characteristics" (Foucault, 1979 142) viene perpetuato⁶⁸.

Se si considerano queste posizioni critiche alla luce della definizione lacaniana dell'ordine simbolico *qua not-All*, e cioè nella sua inconsistenza, il testo può essere concepito come uno spazio "curvo" in senso relativistico e allo stesso tempo come quel processo negativo (la negazione di una negazione) da cui il soggetto in senso proprio (il soggetto dell'enunciazione) può emergere come "an empty shell of its former self" (Žižek 1996b, 127) ove la Sostanza hegeliana si fa Soggetto. Al contrario, nella sua formulazione del concetto di "author function", una funzione "classificatoria" che "mark[s] off the edges of the text" e "neutralize[s] the contradictions that may emerge in a series of texts" agendo come

⁶⁷ Secondo l'*Oxford English Dictionary* il termine "author" deriva dal verbo latino "augere", ossia "realizzare", "produrre", "far crescere", "originare", da cui deriverebbero i termini del periodo medievale "auctor" e "auctoritas", che individuano colui che è dotato dell'autorità e della legittimità

⁶⁸ In *Some Other Frequencies: Interviews with Innovative American Authors*, Larry McCaffery analizza i mutamenti nelle modalità con cui gli autori americani di *fiction* contemporanei concepiscono il loro rapporto con il processo compositivo, tornando ad interrogarsi sui concetti di autonomia, soggettività, realtà e sul loro rapporto con la parola, sulla base del presupposto della natura discontinua del soggetto e del mondo. Essi sembrano rifiutare la tesi che individua nello sperimentalismo post-moderno una modalità di rappresentazione anti-realistica, piuttosto l'impossibilità di generare "truth-functions" (McCaffery 1996, 10) relative alla "condizione postmoderna" non preclude la possibilità di renderne letterariamente il Reale. In questo senso, McCaffery parla di "Death of the Death of the Author" (9).

punto d'origine di tali contraddizioni (Foucault 1979, 151), Foucault sembra richiamare il concetto lacaniano di "point de capiton" o "quilting point", che provvede retroattivamente a determinare un ordine provvisorio nel sistema altrimenti antagonistico dell'Ordine Simbolico, celandone in questo modo l'inconsistenza, attraverso l'affermazione tautologica del suo stesso nome vuoto.

In *Essere ed evento* (2005), Alain Badiou definisce il processo di *naming* come una delle condizioni di possibilità dell'Evento in senso storico, una procedura che dovrebbe permettere l'emergere di una nuova "situazione", attraverso il disvelamento di una verità "generica". Sebbene Foucault sembri anticipare Badiou, descrivendo l'emergere dell'Evento-Autore, in verità, la sua definizione di soggetto si discosta completamente da quella del filosofo maoista. La soggettività in senso badiouiano è precaria e sospesa, "it arises suddenly, then ceases to be" (Lazarus 1996, 59). Badiou definisce il soggetto come la configurazione locale del processo di disvelamento della verità (un concetto che verrà approfondito in seguito) e come tale rappresenta un momento "singolare", eccessivo, "sottratto" dal sistema enciclopedico di conoscenze della situazione in cui è incluso. È sulla base di questo suo carattere eccessivo che esso è in grado di ri-plasmare, attraverso un "faithful work of love", la situazione secondo la "genericità" (universalità) della Verità che sprigiona dall'irruzione dell'Evento, quale non-essere.

Ciò che a mio avviso Barthes e Foucault non riescono a riconoscere è che l'autore, *qua big Other*, ossia garante assoluto dell'integrità del testo, "is always already dead" (Žižek 2003, 100). L'emergere della funzione autoriale descritta da Foucault non è che il tentativo di celare l'inconsistenza di questa figura e con essa dell'intero sistema del discorso, laddove la sospensione dell'autore da parte di Barthes determina l'emergere di una sorta di principio poetico e linguistico puro la cui presenza è disseminata nel testo e, allo stesso tempo, proiettata al di là della nostra percezione – una forma di kantiano "hidden God", l'equivalente dell'Altro Superegoico, che segretamente tira le fila del grande Altro. Al contrario, è proprio l'abolizione di questo garante a determinare l'emergere di una soggettività autentica, in un'accezione del tutto negativa. La morte "letterale" dell'autore nel testo rappresenta la condizione di possibilità per un processo di autentica "soggettificazione", dalla quale emerge la sua connessione con quell'abisso, hegelianamente definito come "Nacht der Welt" (Hegel 1971, 107), nel quale la Sostanza opera una transustanziazione in Soggetto. L'unica *chance* che l'autore ha di realizzare una connessione autentica con la dimensione lacaniana del Reale nel testo è quello di un "impegno" radicale, una forma di partecipazione attraverso la quale egli mette a rischio la sua stessa "persona". Nella sua dissoluzione nel testo letterario l'autore

va incontro a quel processo che Žižek, recuperandolo da Hegel, definisce *Tarrying with the negative* (1993), vale a dire una radicale transustanziazione attraverso la quale il soggetto sopravvive alla propria dissoluzione ma al prezzo della propria essenza, della propria sostanza: “Substance becomes Subject” (Žižek 1993, 34). Esso emerge pertanto come una negatività radicale, un “vanishing mediator” (Žižek 2009, 113) in cui si realizza la stessa *kenosis* attraverso cui, nel Cristianesimo, Dio può realizzarsi pienamente solo attraverso la sofferente impotenza di Cristo sulla croce, quale alterità insita nella divinità stessa (“the other of the Other”): “God himself, the universal Substance, has to ‘humiliate’ himself, to fall into his own creation, to ‘objectivize’ himself, to appear as a singular miserable human individual in all its abjection, i.e., abandoned by God. The distance of man from God is thus the distance of God from himself” (Žižek 2009, 59.) La straziante esclamazione “Padre, perché mi hai abbandonato?” non rispecchia solamente la distanza dell’uomo da Dio, ma l’intima alienazione di Dio rispetto a se stesso, la negatività insita in quella che Gilles Deleuze definisce “pure difference” (Deleuze 2004, 181), che precede ogni differenza particolare. La morte di Cristo sulla croce non rappresenta la morte di Dio come uomo, ma la seconda morte di Dio successiva alla prima radicale alienazione della creazione. Attraverso questa seconda morte, Dio realizza di essere sempre stato già morto, dal principio. Con la morte di Cristo, si realizza anche la definitiva dipartita della sostanza divina: “there is no big Other”. Di fronte al proprio corpo martoriato, Dio realizza la propria alienità verso se stesso, la sua radicale impotenza e fragilità nei confronti della propria creazione. In questo senso il corpo di Cristo si configura come il residuo, o *remainder*, di questo processo di transustanziazione dalla Sostanza divina alla pura virtualità dello Spirito, l’oggetto escrementizio che testimonia la natura abietta di Dio.

In accordo con la dottrina della Chiesa cattolica, il miracolo della transustanziazione prevede un mutamento della sostanza del pane e del vino nel corpo e nel sangue di Cristo durante il sacramento dell’Eucaristia, mantenendone inalterate le apparenze (*accidentia*) e determinando la redenzione del ricevente attraverso la grazia, in quello che Edward Schillebeeckx ha definito “encounter with Christ” (Schillebeeckx 1963, 133). Tale processo non si realizza tuttavia attraverso una forma di sublimazione o di purificazione, una sorta di rifiuto della propria materialità come condizione di peccato o colpa: al contrario è proprio nel momento in cui l’uomo viene privato di ogni veste simbolica, identificandosi con la propria misera e ripugnante presenza che la transustanziazione della sostanza divina, attraverso il corpo e il sangue di Cristo, può realizzarsi. È solo attraverso l’identificazione totale (“over-identification”) con la figura dell’*abject*, o con quella che Giorgio Agamben definisce, in

relazione al concetto di “homo sacer”, come “nuda vita” (Agamben 1998, 11), che la figura di Dio può rivelarsi nella sua assoluta negatività. Questo processo di *Aufhebung* (nel senso di una negazione di una negazione) si realizza nel confronto diretto con la figura del “neighbor”, quale altro-Cosa, ovvero come un’entità mostruosa, senza volto, il cui confronto diretto, una volta annullata la “gentrificazione”, ossia l’addomesticamento dell’eccesso, operata dall’ordine simbolico, determina nel soggetto una radicale “subjective destitution”. Tale reazione è il prodotto dell’“incontro”, in termini di *self-engagement*, con il residuo inumano inerente nell’umanità stessa, che emerge attraverso il gesto originario della fondazione descritto da Agamben, nel passaggio tra natura e cultura (la fondazione della città), reale e simbolico. Tale operazione (la castrazione simbolica) determina sempre la produzione di una sostanza escrementizia il cui confronto (“over-proximity”) determina quello che in *Plague of Fantasies* (2009) Žižek definisce “desublimation” (83), un corto circuito simbolico in seguito al quale l’oggetto dapprima allettante diviene improvvisamente terrificante e repellente: “the level at which another subject is not yet the partner in intersubjective symbolic communication and/or interaction, but remains an object, a Thing, that which makes a ‘neighbour’ into a sleazy repulsive presence – this other qua the object⁶⁹ . . . gives body to an unbearable excess of jouissance” (11). La presenza ripugnante di quest’alterità radicale, una volta reintegrata all’interno dell’orizzonte prospettico del soggetto, è in grado di rivelare l’inconsistenza del Grande Altro (“not-All”), innescando un processo di *Versagung*, inteso come “attraversamento della fantasia” fondamentale che sostiene l’integrità illusoria dell’Io simbolico. Attraverso quello che Lacan definisce come il “discorso dell’analista”, ovvero il discorso prodotto da colui che si identifica con il vuoto nel cuore dell’Altro”, l’*objet petit a*, divenendo una “creatura, il soggetto è costretto a confrontarsi con l’eccesso costituito dal nucleo stesso del proprio desiderio, con il suo *sinthome*, emergendo pertanto nella sua radicale negatività, un mostro senza volto, “an empty shell of its former self” (Žižek 1996b, 127).

Nel corso dell’intervista pubblicata con il titolo “Moth to the Flame” (1991), William Vollmann rivela al critico Larry McCaffery di subire una sorta di richiamo verso quelle che egli definisce come “exotic things”, e sostiene che il contatto con l’esotico richiede l’esposizione a un rischio radicale, mortale: “very often, if you want some kind of direct

⁶⁹ Lo stesso incontro terrificante con l’altro reale avviene nel momento in cui l’individuo è costretto a confrontarsi con un eccesso all’interno del suo stesso corpo, un “organ without a body” (Žižek 2004, 172), un organo che giace nel cuore del nostro corpo ma è allo stesso tempo incontrollabile, come una sorta di parassita, un intruso straniero e superegonico, ciò che Lacan definisce un “voice object”, una delle incarnazioni dell’*objet petit a*, ciò che in me è più di me stesso. L’oggetto parziale rappresenta l’iscrizione nel corpo umano di quella che Eric Santner ha definito “signifying stress” (Santner 2006, 33), la ferita, la disfigurazione/distorzione inflitta dalla colonizzazione dell’ordine simbolico.

contact with exotic things, you find yourself in a dangerous situation, almost by definition. If there isn't some barrier between you and the exotic, then usually it's not exotic"

(Hammingson 2009, 85). Vollmann cerca costantemente di raggiungere, di saggiare tale barriera, per comprendere quest'alterità e, allo stesso tempo, per placare un profondo stato di inquietudine che frustra ogni senso di appagamento quotidiano e rilancia la ricerca ossessiva dell'alienità, o appunto, dell'esotico:

The truth is, I get kind of bored with a lot of ordinary people. It's not that I think that I'm better than they are. If anything I think they're probably better than I am. It's easier for them to be happy and just live their lives, whereas for some reason I don't seem to be happy just living my life. It always feels like I'm looking for something new, something that is not ordinary, I'm always trying to find people who don't seem familiar, and oftentimes that puts me into that dream world I experienced as a kid, because the more extreme and exotic the experience and the more difficult the people, the more I learn, and the less remains that's not ordinary. Then even the process of searching for the exotic becomes a habit. Like a dream. (86)

Vollmann chiarisce in seguito che cosa egli intenda per "exotic" in riferimento al suo primo viaggio in Afghanistan nel 1982: "I was lured there by the thought of this of this unknown exotic experience . . . I guess what I wanted was to confront this foreign 'other'". In seguito, costretto ad ammettere "the unknowability of their experience", Vollmann ha iniziato a rivolgere la sua attenzione alla propria terra di provenienza, all'amata San Francisco (in particolare al violento e degradato quartiere di Tenderloin) e, più in generale, all'America, alla ricerca di questa alterità inerente e radicale: "I wanted to look at lost souls and marginal people, with the hope that maybe by understanding them I could help them somehow, as I had done with the Afghans"; tuttavia, questa ricerca è sempre costantemente frustrata: "I still didn't really understand anything about America and . . . I probably never would" (Hammingson 2009, 86).

Vollmann pare dunque ossessionato da un contatto diretto con l'esotico, che non si configura semplicemente come ciò che è distante, lontano, estraneo alle proprie consuetudini di vita e alla propria cultura, bensì come un esotico che rappresenta il fulcro, il nocciolo duro di ogni individuo, un eccesso inerente, una sorta di corpo estraneo al di sotto della propria epidermide, ciò che può essere rinvenuto nell'atto stesso con cui la pelle viene strappata. Ciò che sembra pertanto motivare lo scrittore è una sorta di impulso epistemologico, che trova soddisfazione proprio nell'atto stesso del suo fallimento, la sua frustrazione, che caratterizza

quel passaggio da “goal” ad “aim” tra desiderio e impulso. Nel progetto *Seven Dreams*, inteso come una ricostruzione letteraria della storia dell’America, Vollmann ammette di essere affascinato dall’idea che quella radicale alterità che eccede ogni capacità di comprensione – con cui ha dovuto confrontarsi fin dalle sue prime opere – sia stata portata sul suolo americano dai primi esploratori europei. Questa forma di invasione e colonizzazione dell’alieno assume nei suoi testi diverse forme che spesso si concretizzano in oggetti (per esempio “the rifle” nell’omonimo *The Rifle*, o “the axe” in *The Ice-Shirt*) o elementi legati alla natura violenta dell’uomo, all’antagonismo che si agita al suo interno, veri e propri *sinthomes*, allegoricamente trasfigurati in fenomeni sovranaturali o addirittura climatici che si fanno latori proprio di quell’antagonismo primario che mette in moto il motore della storia e che insiste, determinando delle perturbazioni che richiamano retroattivamente, come veri e propri traumi (“Traum”, ovvero “Sogno), la scena dell’atto storico: “One can imagine that perhaps they brought the ice with them” (87). L’“impegno” radicale di Vollmann nei confronti di quest’alterità spesso reificata, ridotta a una Cosa mostruosa, abietta e incomprensibile, lo costringe dunque a spingersi oltre l’esperienza della quotidianità, ad esplorare le barriere che l’ordine socio-simbolico innalza proprio per difendersi dalla presenza terrificante di questa radicale diversità. In questo senso è possibile riconoscere nel suo approccio letterario un principio compositivo che pare richiamare il messaggio cristiano “ama il prossimo tuo”, o “love thy neighbor”.

Lerry McCaffery riconosce inoltre un’affinità tra questo contatto con l’alieno e il motivo della metamorfosi che questo incontro determina nel soggetto e nel mondo circostante. Vollmann, che non ha mai nascosto il suo interesse per *Le metamorfosi* di Ovidio, sostiene che “[m]etamorphosis is one of the main activities of human beings” (86). Lo scrittore sembra suggerire che l’incontro con l’alterità sia in grado di innescare un processo di trasformazione che non può in alcun modo essere eluso o soppresso, generando effetti imprevedibili, l’irruzione di un Evento, spesso percepito come violento o traumatico. In *The Ice Shirt*, il primo volume della raccolta *Seven Dreams*, ove si narra l’incontro tra vichinghi e indiani nel Nord America (Vinland), Vollmann descrive il momento in cui un indiano, dopo aver sottratto una delle asce in metallo del nemico, ne fa ricorso per uccidere un suo avversario. Dopo aver osservato gli effetti di tale oggetto, e averne realizzato il potere distruttivo, egli la getta via in un gesto di profonda repulsione. Ciò che provoca questa avversione è la metamorfosi indotta dall’oggetto stesso, la metamorfosi dell’indiano in vichingo, ossia l’emergere di una presenza interna al proprio corpo e allo stesso tempo esterna, aliena, il nocciolo del proprio desiderio, un eccesso di *jouissance* che provoca

repulsione di fronte alla figura eccessiva del “neighbor”. Sebbene questa forma di *transference* venga in primo momento rifiutata, la conclusione del libro, come lo stesso Vollmann ammette, indica una radicale trasformazione delle comunità indigene e con esse dell'intero continente, stritolato nella morsa di un inverno di ghiaccio, una sorta di era glaciale della storia dell'America che coincide con il divenire storico.

Nella sua analisi Larry McCaffery si sofferma sulla natura ibrida dei testi di Vollmann, una commistione di *fiction* e *non-fiction*, che si realizza in particolar modo attraverso la considerevole quantità di materiale biografico di cui lo scrittore infonde i suoi testi, rivelandone al tempo stesso l'origine. In questo modo, nota McCaffery, “the illusion of the reality of fiction” viene immediatamente abbattuta; Vollmann rivendica tale operazione definendosi “a very visually oriented writer”, il cui impegno si realizza nello sforzo di “try and see real things which then I can describe accurately. To do anything otherwise is an act of disrespect” (Hammingson 2009, 94). Allo stesso tempo, tale capacità di visione manifesta la sua assoluta inadeguatezza nel cogliere l'essenza di queste “real things”. In *The Ice Shirt* Vollmann si presenta ai lettori con lo pseudonimo di “William the Blind”. Interrogato da McCaffery in proposito, lo scrittore rivela: “It's maybe especially appropriate because I am always trying to understand or ‘see’ things and I never really do” (93). Come Edipo Vollmann è mosso dall'ossessione di conoscere, spingendosi al limite del simbolico, al fine di conoscere la verità traumatica dell'indovinello impossibile della Sfinge, una verità senza ritorno. E come Edipo, anche per Vollmann la verità arriva sempre troppo tardi, perché ogni incontro è sempre un incontro mancato, “tuché”, in quanto troppo prossimo. Tutto ciò che rimane ad Edipo quanto ai personaggi di Vollmann è la realizzazione che “the Monster out there is myself” (Žižek 1999b, 305), l'identificazione con la “Evil Thing” della quale si era alla ricerca fin dal principio.

Per Vollmann “answers are nowhere and everywhere” (Hammingson 2009, 90). La figura di William the Blind, del narratore cieco, non rappresenta a mio avviso solo una delle numerose ipostasi del narratore inaffidabile postmoderno. Al contrario, richiama la figura di Edipo nell'*Edipo a Colono*, una figura che Terry Eagleton in *Trouble with Strangers* (2009) descrive come il residuo escrementale della *polis*, uno “zero-level neighbor” (Žižek 2006b, 113): “Oedipus's polluted body signifies among other things the monstrous terror at the gates in which . . . the polis must recognize its own hideous deformity” (Eagleton 2009, 185-186). Eagleton prosegue:

In becoming nothing but the scum and refuse of the polis – the “shit of the earth”, as St Paul racily describes the followers of Jesus, or the “total loss of

humanity” which Marx portrays as the proletariat – Oedipus is divested of his identity and authority and so can offer his lacerated body as the cornerstone of a new social order. “Am I made a man in this hour when I ceased to be” (or perhaps “Am I to be counted as something only when I am nothing/am no longer human?”), the beggar king wonders aloud. (271)

Žižek riconosce in Edipo un precursore della figura abietta di Cristo (ripresa in Shakespeare nella tragedia *King Lear*), la figura di colui che nella sua disconnessione con l’ordine simbolico affonda nella “notte del mondo”, sacrificando il cuore stesso del proprio desiderio, emergendo come una macchia, un residuo su cui si regge l’ordine simbolico stesso, attraverso sua radicale esclusione (*scapegoating*). In questa figura i due estremi generati dal taglio della fondazione descritto da Agamben, l’”homo sacer” e il sovrano, il cui bando mira ad allontanare questa alterità della *polis*, si riuniscono: il re del mondo e il corpo martoriato dalla Passione inchiodato alla croce. Edipo rappresenta dunque l’incontro con l’impulso di morte oltre interdizione della Legge, dell’ordine Simbolico, ciò che segue la Caduta dal Paradiso, l’emergere di una vita inumana che persiste in vita. Questa condizione, che Lacan associa al concetto di *plus-de-jouir*, rappresenta allo stesso tempo un *plus d’homme*: “he is ‘excessively human’, he has lived the ‘human condition’ to the bitter end, realizing its most fundamental possibility; and for that very reason he is in a way ‘no longer human’, and turns into a ‘inhuman monster’” (Žižek 1999b, 156). Žižek ed Eagleton riconoscono proprio in questa condizione di “scum of humanity” (Žižek 2000, 156), o “shit of the earth” (Eagleton 2009, 271), il punto d’incontro tra il residuo escrementizio e l’oggetto sacro, che allo stesso tempo rappresenta il punto in cui si realizza l’emergere dell’autentica soggettività, e cioè il momento in cui l’individuo, come lamenta Edipo, perde ogni residuo di umanità.

Nella sua veste di autore che mira a realizzare e a raffigurare questo incontro con il Reale, Vollmann rappresenta esattamente il soggetto che spingendosi oltre la barriera dell’ordinario, dell’ordine sociale, si confronta con l’impossibilità dell’esotico/altro e ne rimane accecato, esattamente come il testimone diretto di un evento traumatico impossibile, secondo le modalità descritte da Dominick LaCapra in *History and Its Limits* (2009). Come precisa Agamben, l’evento estremo, impossibile e traumatico (del campo) si realizza sempre oltre il dominio del grande Altro, che viene sospeso, pertanto esso non può essere registrato, e dunque depositato a un Altro che possa accogliere la testimonianza totale del sommerso. In questo consiste la natura della testimonianza insita nella figura del testimone-sopravvissuto: nel tentare di testimoniare l’impossibilità di testimoniare. Per la stessa ragione, tali fenomeni esulano da qualsiasi possibile giudizio morale o sentenza giuridica, perché esulando dalla

legislazione del grande Altro, nessun giudizio e nessuna sentenza possono placare l'urgenza etica di chi è stato esposto a quest'impossibile. La sospensione del giudizio operata da Vollmann pertanto deve essere inquadrata all'interno di questo contesto, una forma di *epoché*, che deriva dal contatto con l'estremo. Il carattere a mio avviso distintivo della "hybrid fiction" (Grassian 2003, 5) di William Vollmann è proprio l'incontro con l'impossibilità, "the deadlock" (Žižek 2012b, viii), l'insufficienza della letteratura di fronte al Reale, che troppo spesso è stata strategicamente elusa, affermando l'assoluta l'autoreferenzialità del testo letterario, la sua assoluta estraneità al Reale. Si tratta di una forma invertita di "extimité"⁷⁰ in senso lacaniano, una sorta di disconoscimento, una proiezione di questa insufficienza all'esterno, "Oltre", che si realizza attraverso il sacrificio di uno *scapegoat* per pacificare, come afferma René Girard, l'antagonismo insito nell'incontro, in questo caso, tra *fiction* e reale. Tale capro espiatorio coincide con l'autore, il Dio che muore sulla Croce per operare una redenzione nel testo. Vollmann contesta e nega questa forma di sublime sacrificale e recupera il senso originario della morte dell'autore, perché questa sostanza trascendentale è sempre assente: "Autre n'existe pas" (Lacan 1966, 688). Il testo è segnato da una ferita profonda (un'altra ipostasi dell'*objet petit a* lacaniano) che ne impedisce la piena autonomia. L'autore è l'incarnazione di tale ferita intesa come impossibilità, come la curvatura relativistica dello spazio narrativo. Solo una narrazione che includa nel proprio campo visivo uno sguardo soggettivo può annullare tale mistificazione e rivelare l'antagonismo profondo nel cuore del testo. Secondo Vollmann "literature isn't enough to bring people together to produce real understanding . . . Given that, all anyone can ever hope to do is . . . help yourself and other people accept the fundamental viciousness and inertia of things. Religion does that for example. Literature can too" (Hammingson 2009,95). La letteratura è dunque concepita come lo spazio ove si realizza l'incontro con il proprio "neighbor", non solo a livello contenutistico ma anche metatestuale, rivelando l'inconsistenza del testo letterario – il suo essere "not-All" – attraverso l'emergere di forze antagonistiche che si agitano sotto la superficie. Il testo stesso incontra nella figura dell'autore il suo "neighbor" non quale "sembiante", nel senso di un rispecchiamento alla Lukács ma come "cosa", come una presenza mostruosa e aliena all'interno del proprio spazio. Tale scarto segna il passaggio da una letteratura "fallica" a una letteratura dell'"Altro", in senso lacaniano, che può realizzarsi solo attraverso un attraversamento della *fantasy*, mediante la

⁷⁰ Mladen Dolar sostiene che il concetto di "extimité" "points neither to the interior nor to the exterior, but is located there where the most intimate interiority coincides with the exterior and becomes threatening, provoking horror and anxiety" (Dolar 1991, 6).

prospettiva del *sinthome* nel cuore del testo, il discorso dell'autore come discorso dell'analista. Esiste tuttavia una profonda ambiguità tra questa forma di discorso d'"amore" e il discorso del perverso sadico, il quale mette in atto la scena della castrazione ed espone il soggetto/analizzato alla presenza della sua stessa *jouissance*. Tale profonda ambiguità è ribadita dallo stesso Vollmann in questa risposta a una domanda di McCaffery:

LM: "[...] most of these realms (created or depicted by Vollmann) are going to strike your readers as being particularly grotesque, repellent, violent, disturbing. Do you think there's something particular useful about confronting readers with things that aren't just unfamiliar to them but which will likely seem ugly or disturbing?"

WTV: "Absolutely. Because doing that, you're raising the stakes. Just getting people to accept that's different without being disturbed is a step forward. But it's a far braver step to accept the presence of dignity and beauty and most of all likeness or kinship in something which is ugly. If more people could do that the world would be a better place". (95)

Ancora una volta Vollmann recupera e in un certo senso incarna l'ambiguità dell'ammonizione cristiana "Ama il *prossimo* tuo", nella sua abietta mostruosità. È questa dimensione "estrema" che le sue inchieste giornalistiche inseguono, quest'eccesso inumano attorno al quale la sua scrittura circola, nel movimento solidale tra impulso scopico ed epistemologico. Il fine di tale forma di letteratura è quella di esporre il lettore a questo impossibile e fargli avvertire l'emergere di quella stessa presenza aliena, abietta all'interno del suo corpo, sotto la sua stessa pelle, quella che Saviano ha definito "sindrome Vollmann", una forma di letteratura che possa far emergere la presenza irrequieta e devastante del Reale lacaniano, quale unico possibile gesto "etico", nell'atto al limite tra perversità masochistica e quella che Kierkegaard chiama "rassegnazione infinita" (Kierkegaard 2012, 245), del dissolversi per poi ri-entrare nel proprio testo come una perturbazione, dalla quale possa derivare una forma di scrittura per l'appunto "perturbante". E il punto in cui il testo rientra su se steso, coincide con l'autore stesso, nel momento in cui precipita nella sua creazione.

In "Westward the Course of Empire Takes Its Way", David Foster Wallace lamenta il desiderio

[t]o write something that stabs you in the heart. That pierces you, makes you think you're going to die. Maybe its called metalife (this writing). Or metafiction. Or realism. Or gfhrytytu . . . The stuff would probably use metafiction as a bright smiling disguise, a harmless floppy-shoed costume,

because metafiction is safe to read, familiar as syndication; and no victim is as delicious as the one who smiles in relief at your familiar approach. (Foster Wallace 1989, 333)

Sulla base di questa nuova forma di *metafiction*, in “Where an Author Might Be Standing” Madison Smartt Bell si sofferma su due delle principali caratteristiche della narrativa di Vollmann, la sua ossessione per il principio di “eyewitnessing” – che il critico fa risalire addirittura ad Edgar Allan Poe – e la capacità di proiettare se stesso all’interno della propria opera, sfruttando differenti procedimenti non solo di traduzione ma ancor più specificatamente di rifrazione, che lo stesso Bell definisce una forma di “splitting of certain traits of the author for a new, quasi-fictional entity” (Bell 2006, 302), in una forma di reduplicazione affine a quella tra Lautréamont e il suo alterego Maldoror. Questo tratto comune alla maggior parte delle opere di Vollmann è particolarmente evidente nelle sue prime produzioni, come in *An Afghanistan Picture Show* (1987), ove lo scarto tra il Vollmann autore del testo e la sua *dramatis persona* – una distanza che coinvolge anche il piano prettamente temporale, dal momento che ad essere narrata è un’esperienza legata alla sua giovinezza – quale “ineffectual Young Man who, in drifting down the Stream of Time, has hardened into history” (302) si rivela in tutta la sua forza narrativa. Il testo si presenta come un commento scritto da un narratore, di cui si suggerisce l’identificazione con la persona dell’autore, di un resoconto di viaggio scritto di suo pugno quando era solo un “giovane uomo” (“Young Man”) mosso dal desiderio di conoscere e di aiutare l’altro, in questo caso il popolo afgano nella sua resistenza all’invasione sovietica – un viaggio che Vollmann stesso ha realmente compiuto quando aveva appena ventun’anni. Questa caratterizzazione primaria, come sottolinea Michele L. Hardesty, richiama la figura letteraria dell’“american abroad” (2009 103), suggerendo in particolar modo l’identificazione con il Robert Jordan di *For Whom the Bell Tolls* (1940) di Hemingway. Vollmann opera pertanto una diffrazione dell’istanza narrativa, sotto il segno di un antagonismo radicale, rappresentato dalla presa di distanza del narratore rispetto all’arroganza del giovane Vollmann. Tuttavia, il fallimento radicale di entrambi i progetti condotti nel testo, l’ambizione di poter intervenire direttamente nella storia ed aiutare il prossimo, quanto la possibilità di realizzare un racconto capace di cogliere la radicale alterità dell’Altro qua “neighbor”, impediscono di considerare la strategia impiegata dall’autore come una mera presa di distanza ironica. Piuttosto, il testo segnala il passaggio lacaniano dal desiderio all’impulso, secondo la cui logica il fallimento stesso diviene l’obiettivo primario che induce a reiterare l’atto, in preda a un impulso epistemologico e scopico.

Vollmann adotta un principio combinatorio che mira a rompere le barriere e i freni imposti dalla continuità narrativa, in modo da tracciare analogie tematiche e strutturali tra linee di sviluppo altrimenti non correlate (le esperienze dirette vissute da Vollmann e raccontate nel testo procedono parallelamente e talvolta si sovrappongono con quelle dello “Young Man” presso i *mujahidin*). Secondo Bell, questa commistione di piani narrativi è ulteriormente complicata e sconvolta dall’irruzione di un terzo livello più profondo che si rivela nel testo con una devastante brutalità e immanenza, rivelato dalla terribile rivelazione: “When I was growing up, my little sister drowned because I didn’t pay attention” (Vollmann 1992, 150). Sebbene non possa esaurire la ricchezza dello stile di Vollmann, questo riferimento è in grado di connettere e illuminare uno dei tratti peculiari della sua intera produzione letteraria: “the Young Man’s pathological concern with ocular proof, his need to see everything with his own eyes, however impractical or impracticable it may be for him to do it” (302).

La medesima connessione di differenti piani diegetici è evidente in *The Rainbow Stories* (1989), ove Vollmann rivela più direttamente la sua connessione con il *New Journalism*. In alcune storie, l’autore pare di fatto limitarsi al consueto (relativamente al genere) ingresso/inserimento del *reporter* nella materia riferita, al fine di sostenere l’illusione narrativa di un’assoluta credibilità e immediatezza – senza alcuna forma di mediazione. Questo processo, già presente in autori come Gay Teles e Hunter Thompson, viene tuttavia sconvolto dall’accostamento con altri racconti dove il narratore in prima persona “has plainly crystallized into a fictional entity quite separate from the author” (302-303). Questa diffrazione è ulteriormente complicata dal sovrapporsi delle vicende narrate tra le due differenti tipologie di vignette, una soluzione che, secondo Bell, dimostra senza ombra di dubbio come il Vollmann *reporter* e il narratore in prima persona “are the same created character, or real living author, or perhaps somehow both of these things at the same time” (303).

Questa sorta di entità finzionale dell’autore/personaggio è realizzata attraverso una commistione di vari generi (giornalismo, narrazione realistica, *metafiction*...) allo scopo di creare nella narrazione uno spazio ben diverso da quello che ha caratterizzato molta della finzione letteraria del ventesimo secolo. Lo scopo di Vollmann è quello di coinvolgere, e di sconvolgere, il lettore trascinandolo nelle sue esplorazioni. Il principio compositivo dell’*anamorfosis*, o del Nastro di Möbius, non è certamente una novità assoluta nel contesto della tradizione della *metafiction* degli anni Sessanta-Settanta, al pari della tendenza dell’autore a proiettarsi all’interno o di precipitare nel testo, intervenendo direttamente sulla

scena. Tuttavia, nelle sue soluzioni, Vollmann dimostra di essere ben più radicale e di seguire – come verrà argomentato in seguito – un approccio materialistico al testo letterario.

Laddove, secondo la tradizione della *metafiction* postmoderna, l'autore fa il suo ingresso nel testo per rivelare l'artificio con cui il trucco, l'illusione, è stato creato⁷¹, Vollmann, pur dimostrando la stessa padronanza di Barth o Coover, pare recuperare la sincerità di un Trollope, o di Melville, di Dickens o Tolstoj. La sua presenza nel testo è una dichiarazione di piena partecipazione e coinvolgimento (*engagement*) con ciò che viene raccontato, ma sarebbe a mio avviso errato ricondurre tale posizione etica al mero scopo di garantire l'autenticità degli eventi, proponendosi come assoluto testimone. Ancora una volta Vollmann adotta una soluzione più radicale, mostrando, nello slittamento tra uno stile giornalistico a uno stile fantasmatico, erratico e visionario, il desiderio di stabilire e di recuperare una connessione con una dimensione la cui presenza nel testo è generalmente "forclusa", quella del Reale lacaniano.

Inconsapevolmente, Bell individua a mio avviso uno dei tratti fondamentali della narrativa di Vollmann: "Indeed, if he is the god of his own texts, he offers himself up for crucifixion every time . . . Vollmann splits himself, prismatically, again and again, and each new bit that he offers for sacrifice is potentially a newly fictionalized character . . . Vollmann really did write all these books in his own blood" (304). Tale riferimento al momento biblico della crocifissione e al sacramento dell'Eucaristia sono a mio avviso essenziali se si vuole cogliere lo scarto tra la *metafiction* di quest'autore e le soluzioni postmoderne. Solo in questo senso si può comprendere la portata del lamento di Wallace, con cui lo scrittore fa accenno alla doppia natura dell'autore che, come l'analista nella psicoanalisi, rivela di possedere due volti, o per la precisione, il volto rasserenante del confidente (il soggetto supposto sapere) e l'abisso senza volto mostruoso del vuoto oltre il velo della fantasia. Entrambi questi aspetti sono comuni all'autore/narratore/personaggio in Vollmann che, attraverso un processo di transustanziazione, affonda nel proprio testo in una *kenosis* in cui mette in gioco tutto se stesso, il suo stesso essere, in un atto assoluto di amore, nella sua ambiguità totale con la perversione. Tale gesto può essere compiuto solo da un mostro senza volto, una figura reietta

⁷¹ È possibile a mio avviso individuare in tale soluzione la risposta a un processo ansioso che spinge a fuggire in anticipo ogni dubbio, prima che l'angoscia travolga il lettore allontanandolo dal testo. Come è stato più volte sostenuto da Badiou e Žižek, il postmodernismo, nella sua "passione per il Reale", si è rivelato del tutto consapevole dell'inesistenza di un Grande Altro, di una figura autoriale in senso classico. Tuttavia, nell'entusiastica celebrazione della libertà scaturita da questa presa di coscienza, esso ha sottovalutato le conseguenze della sua dipartita, esponendosi all'imperativo a godere generato dal ritorno di questa entità sottoforma di un doppio osceno, equivalente del lacaniano "father of jouissance". Il senso di colpa e l'ansia che tale imperativo genera devono essere dunque fuggati attraverso una forma di sublimazione sotto forma di un puro gioco testuale che attraverso la reiterazione compulsava di un processo di interpretazione, intrappola letteralmente il lettore in uno spazio narrativo labirintico, che di fatto rappresenta una delle figure chiavi della letteratura a cavallo tra il modernismo e il postmodernismo.

tra i reietti della terra, come Cristo o come il titano Atlante (cfr. *The Atlas*) regge sulle sue spalle il peso del mondo. Bell ha pertanto ragione ad affermare che in Vollmann “metafiction is no longer just a game” (304), ma una forma di transustanziazione in cui la divinità/autore va incontro alla propria morte, consapevolmente.

In questo senso l’aggettivo “prodigious”, utilizzato da Tom LeClair per descrivere la *fiction* di Vollmann, Wallace e Powers, recuperandone l’etimo latino nei plurimi sensi di “presagio”, “portento” e “mostruosità”, descrive perfettamente a mio avviso la scrittura di Vollmann. LeClair recupera inoltre, ancora una volta correttamente, il senso di una letteratura che si dimostra “prodigal” anche nel suo carattere eccessivo, in un “profuse and wasteful expenditure of capital”, “given to reckless extravagance”, e “giving or yielding abundantly” (LeClair 2006, 310). La scrittura di Vollmann è certamente “prodigiosa” nel senso etimologico del termine, ovvero “fuori dall’ordine naturale”, tuttavia essa non mira unicamente, come sostiene il critico, a evidenziare i rischi insiti negli eccessi della società occidentale ma, attraverso il coinvolgimento personale dell’autore in questa sorta di *dépense* metaletteraria, induce a una riflessione più ampia sulla natura stessa dell’uomo e sulle condizioni di possibilità per stabilire un autentico legame tra individui, che non si fondi levinasianamente su un confronto tra volti, ma nasca dall’incontro con la mostruosità del prossimo. In questo senso, deve essere interpretato il miracolo della transustanziazione di Cristo che, tramite la propria insensata e scandalosa morte sulla croce sotto il segno della sofferenza fisica, è in grado di ispirare una forma di socialità fondata non su una pura interpellanza ideologica ma sull’amore e sulla sua raccapricciante mostruosità, oltre la garanzia dell’Altro: nel momento in cui Cristo si rivela agli apostoli dopo la sua morte rivelando che laddove vi sarà amore tra gli uomini egli sarà vivo tra essi, egli non fa che ribadire la morte di Dio come entità trascendentale, vale a dire che non vi è alcun terzo garante che soprasseda alle relazioni umane. Dio esiste solo come pura virtualità, nell’abisso dell’amore tra gli individui, e l’amore, iuxta Žižek, coincide con il Male, ossia con , l’atto negativo che rompe i legami tradizionali per permettere l’emergere del nuovo, retroattivamente (Žižek 2012b, 107).

In “Transubstantiation in Joyce, Proust and Woolf”, Richard Kearney ricorre alla fenomenologia della corporeità elaborata da Merleau-Ponty⁷² per descrivere una grammatica della transustanziazione, individuando una specifica fenomenologia dell’evento

⁷² “It is precisely when Merleau-Ponty traces the phenomenological return all the way down to the lowest rung of experience (in the old metaphysical ladder, the sensible) that he discovers the most sacramental act of communion, or what he also likes to call ‘chiasmus’ . . . The crossing-over of ostensible contraries: the most in the least, the highest in the lowest, the first in the last, the invisible in the visible” (185)

dell'Incarnazione che emerge dalla “consecration of ordinary moments of flesh and blood this-ness as something strange and enduring” (2010, 183). In *The Visible and the Invisible* (1964) proprio Merleau-Ponty sembra anticipare il concetto di “parallax view” formulato da Žižek (2006b), suggerendo una compenetrazione tra “osservatore” e “ciò che si osserva” nella “carne” (*flesh*), un concetto ribadito in *Eye and Mind* (1964) come una forma di reciproca transustanziazione tra *seer* e *seen* nei termini di un “miracolo” della/nella carne⁷³.

Nel *Seminario XI* Lacan elabora il concetto di campo scopico accanto a quello visivo, per individuare l'investimento libidinale dell'osservatore sul campo della sua visione, l'insieme della realtà e della *jouissance* del “percipens”. Tale *cathexis* è resa attraverso l'impressione che “when I look at the world, I always somehow feel that things stare back at me” (Žižek 2012b, 703). Questo sguardo puramente virtuale esiste unicamente per il soggetto desiderante come l'oggetto causa del suo desiderio. Il fenomeno descrive lo sguardo degli amanti e, *iuxta* Žižek, nello sguardo del rivoluzionario, nel momento in cui l'amato percepisce che l'amante vede in lui qualcosa di cui lei stessa non è consapevole. Solo attraverso tale sguardo è possibile avere esperienza di questa dimensione, di ciò che nell'amato è più di sé stesso, un *je ne sais quoi* che provoca il desiderio dell'Altro e che esiste solo per quello sguardo quale correlativo oggettivo del desiderio stesso, l'iscrizione del desiderio (dell'amante) nel suo oggetto (amato). Ciò che pertanto l'amante vede è la parte perduta di se stesso contenuta nell'Altro. Ne risulta che nel campo dell'osservazione l'oggetto restituisce sempre lo sguardo il quale rappresenta l'“aura” (in senso benjaminiano) dell'oggetto, che costituisce un “minimum of ‘religiosity’, this ability to be affected by the Other/Thing’s gaze, to ‘see it as seeing’” (Žižek 2012b, 703). La natura traumatica dello sguardo quale *objet petit a*, ossia la prossimità del soggetto rispetto al proprio contenuto noumenico, l'essenza del proprio desiderio, viene “ammansita” attraverso lo schermo della rappresentazione, la cornice della fantasia che sorregge una certa realtà simbolica, sicché lo spettatore subisce il fascino della scena, dal momento che lo sguardo è pacificato e il foro che esso determina è colmato dalla fantasia. L'ansia emerge quando l'oggetto-sguardo è mostrato direttamente, quando si è esposti allo sguardo, alla prossimità insostenibile dell'*objet petit a* come impulso, l'angoscia della castrazione che converte lo spettacolo seducente in un incubo, e lo sguardo diviene quello della Gorgone. Seguendo Lacan, Žižek pone le basi di una teoria materialistica dello sguardo che si fonda sul principio della parallasse, attraverso l'identificazione di una *stain*, una macchia all'interno della struttura stessa del campo visivo

⁷³ “There is no break at all in this circuit; it is impossible to say that nature ends here and that man or expression starts here. It is . . . mute Being which itself comes to show forth its own meaning” (Merleau-Ponty 2001, 292).

che impedisce la totale trasparenza della visione, determinando una rottura tra il soggetto e l'immagine: "The gaze as object is a stain preventing me from looking at the picture from a safe, 'objective' distance . . . The gaze is, so to speak, a point at which the very frame (of my view) is already inscribed in the 'content' of the picture viewed" (125-126). Lo sguardo del soggetto è dunque sempre inscritto nell'oggetto sotto forma di un "punto cieco" che rappresenta il *locus* (d'osservazione) da cui l'oggetto restituisce lo sguardo del soggetto – lo sguardo del soggetto nel dominio dell'Altro – riscrivendolo all'interno della sua stessa immagine sotto forma di una *blind spot*⁷⁴. Il soggetto è incluso nella realtà costruita dalla sua medesima osservazione, sotto forma di una macchia indistinta che testimonia la sua presenza, una forma assoluta di "impegno": "true universality and particularity do not exclude each other, but *universal truth is accessible only from a partial engaged subjective position*"⁷⁵ (Žižek 2006b, 35).

L'oggetto causa del desiderio non è una realtà oggettiva sostanziale, né un altro soggetto, ma l'oggetto impossibile e puramente virtuale che rappresenta il soggetto desiderante stesso (nel campo dell'Altro)⁷⁶. L'immagine pertanto è nell'occhio dell'osservatore in qualità di oggetto trascendentale, ma allo stesso tempo l'osservatore è incluso a sua volta nel quadro, ossia esso esiste solo attraverso il proprio corrispettivo nell'immagine creata dal suo sguardo. Il soggetto osservatore deve pertanto cadere nella sua stessa immagine, nell'universo la cui cornice esso stesso costituisce, esattamente come nell'Incarnazione cristiana, ove Dio deve cadere nella sua stessa creazione sotto forma di un corpo umano, il corpo di Cristo, la cui morte non indica la sublazione, il ritorno di Dio alla spiritualità dello Spirito Santo, ma la morte effettiva di Dio quale entità trascendentale. Dio è unicamente presente come virtualità, nel rapporto tra gli uomini, come Spirito Santo. Ricorrendo al concetto di arte definito da Merleau-Ponty come un "miracolo creativo" in grado di operare una transustanziazione di un evento mondano (legato alla vita dell'autore) nel "segno" di uno "stile", Kearney definisce il fenomeno della transustanziazione come un ritorno del divino nella carne, una forma di "trascendenza immanente" o "a phenomenology of radical embodiment . . . [which] articulate[s] this 'nameless' phenomenon of sacramental flesh" (Kearney 2010, 187). In questo senso, la sospensione negativa di ogni forma di dubbio

⁷⁴ L'oggetto sguardo non esiste per lo sguardo neutro che osserva la realtà ma solo per uno sguardo sostenuto dal desiderio. Ciò che si osserva nell'oggetto del desiderio è il correlativo oggettivo del desiderio stesso, ossia il soggetto vede il proprio sguardo come oggetto.

⁷⁵ È possibile pertanto interpretare il fenomeno definito da Niklas Luhmann come "re-entry" nell'ambito della Teoria dei sistemi come il sito di iscrizione del soggetto all'interno del testo, la distorsione operata dall'impulso di morte, come verrà argomentato in seguito.

e dogma precede “the highest wisdom of reality. True belief comes from non-belief”, in un’assoluta libertà creativa: “In the free variation of imagination, indispensable to the phenomenological method, as in all great works of fiction and art, everything is permissible. Nothing is excluded except exclusion. All is possible” (188).

Al contrario, come sostiene Lacan nella sua inversione del celebre monito di Fyodor Dostoevsky ne *I Fratelli Karamazov* (1880) – “Se Dio non esiste, tutto è permesso” – “si Dieu n’existe pas, alors rien n’est plus permis du tout” (Lacan 1978, 128). La caduta della logica della rappresentazione propria dell’ordine Simbolico apre lo spazio per l’apparizione dell’elemento mostruoso, la Cosa irrepresentabile. La realtà non è mai data nella sua totalità ma è sempre attraversata da un vuoto che viene riempito da apparizioni mostruose: “the framed space of the mirrored reality traversed by a vertical black rift” e, come rivela Lacan nel *Seminario XI* nelle parole di Žižek, “The Thing-in-itself beyond appearance is ultimately the gaze itself” (Žižek 1999a, 186). La Cosa non è che il vuoto che si apre al centro della realtà e viene colmato da apparizioni fantasmatiche e questo vuoto corrisponde allo sguardo stesso, dell’*objet petit a* nella dimensione dell’impulso oltre la cornice protettiva della *fantasy*, ossia nell’impulso scopico nella sua opposizione al desiderio. Lacan chiarisce nel *Seminario XI* che il carattere primario dell’impulso scopico è quello di “se faire voir” (Lacan 1973, 74), che rappresenta la circuitazione dell’impulso, da opporre allo sguardo narcisistico che si fonda sul guardare se stessi attraverso gli occhi dell’Altro, del grande Altro, l’osservazione di se stesso come oggetto degno d’amore. Tale impulso si realizza nel momento in cui l’osservatore “makes himself seen to the object of his seeing”, ossia alla macchia:

we remain within the register of desire as long as, by way of assuming the inquisitive attitude of a voyeur, we are looking in what we see for the fascinating X, for some trace of what is hidden “behind the curtain”; we “change the gear” into drive the moment we make ourselves seen to this stain in the picture, to this impervious foreign body in it, to this point that attracted our gaze. Therein consists the reversal that defines drive. (Žižek 1999a, 197)

Il soggetto si trova a doversi confrontare con il fulcro insondabile del proprio desiderio, l’*objet petit a* lacaniano, un terrificante “organ without body” nel cuore stesso del soggetto: “something ‘more than itself’” (169). Questa è la dimensione della lamella lacaniana, un organismo parassitico che rappresenta l’eccesso della vita provocato dal taglio stesso del simbolico e colonizza l’individuo, la ferita interna che non può essere guarita ma che rende impossibile morire, collocando il soggetto nel regno tra le due morti, il regno

dell'impulso di morte, abitato da quelle che Žižek definisce – riprendendo Eric Santner – “creature”, come la figura abietta di Cristo sulla croce. Tuttavia il confronto con questo eccesso inumano all'interno del proprio corpo, nella sua natura traumatica, rappresenta il momento iniziale dell'attraversamento della fantasia: “the subject's ‘impossible’ relationship to this amoeba-like creature is what Lacan is ultimately aiming at by way of his formula $\$ \diamond a$ ” (Žižek 1999a, 195), ossia “N'y a pas de rapport sexuel” (Lacan 1972-1973, 35). In questo senso va interpretato l'atto dell'analista, proprio in qualità di “creatura”, di partner inumano. Il “traversée du fantasme” può essere concepito come l'atto di sottrarre, rubare, divorare persino, il nucleo del proprio essere, ossia l'*objet petit a* quale *agalma*, il “fantasmatic ‘stull’ of the I” (Žižek 1999a, 179). L'analista lo fagocita in un atto cannibalistico, come sostiene Lacan recuperando ironicamente da Heidegger: “Mange ton Dasein!” (Lacan 1966, 168). In ciò consiste l'essenza propriamente psicoanalitica del rituale dell'Eucarestia, nel senso che nel momento in cui si assume il corpo di Cristo si assume l'“oggetto parziale”, la sostanza immortale che redime e garantisce la partecipazione all'immortalità: mentre si è ancora in vita si partecipa già alla Vita eterna, nel “sito” tra le due morti. L'Eucarestia rappresenta la sostanza non-morta della vita eterna che invade il corpo umano, il mostro alieno che occupa il corpo.

Esiste pertanto una profonda correlazione tra la dimensione traumatica dello sguardo colto nell'impulso scopico, lo sguardo di colui che è posto al cospetto dell'evento traumatico, l'“eyewitnessing” e la transustanziazione dello scrittore all'interno della propria opera individuati da Bell come i due caratteri fondamentali della scrittura di Vollmann, il quale a mio avviso assume il la posizione della “creatura”, dell'analista al fine di operare l'attraversamento del fantasma. L'analista si pone nella posizione dell'oggetto insostenibile che espone il soggetto alla sua fantasia fondamentale in maniera del tutto traumatica, ma tale violenza rappresenta momento negativo per operare l'attraversamento della fantasia, ossia per poter ristabilire una nuova identificazione non più fondata sulla chiamata ideologica, ma oltre la garanzia del grande Altro, nell'abisso della libertà. Pertanto, ancora una volta l'amore coincide con il Male.

Nella sua analisi di *Rainbow Stories*, una raccolta di racconti in cui a ogni storia è associato un colore dello spettro cromatico – una sorta di un *quanto* narrativo – Lucasta Miller rivela lo scarto prodotto tra il desiderio progressivo di individuare un significato stabile nell'intero progetto narrativo e l'implosione dello stesso in quello che ella definisce come un “buco nero”. Fin dalla prefazione Vollmann sembra intenzionato a stimolare questo desiderio nel lettore: “it is in their progression from the one to the other that their [the stories]

meaning lies” (Vollmann 1992, s.i.p.). Concentrandosi sulla metafora dell’arcobaleno, dalla quale prende il nome l’intero progetto, Miller sostiene che “the unity of the collective title is refracted into the spectrum . . . it is the rainbow as fragmented light which seems to make most sense”; tuttavia ella è ben presto costretta ad ammettere che “the ‘meaning’ promised in the preface seems to implode into a black hole” attraverso una serie di “splinters of allusions” (Miller 2006, 299). Tali allusioni sono il prodotto di uno stile narrativo il cui fulcro è la figura stessa dell’autore/narratore/personaggio che talvolta, nel corso della vicenda, viene identificato con il nome proprio “Vollmann”. Miller evidenzia l’antitesi tra l’adozione, in alcune storie, di un approccio giornalistico in cui tale narratore si pone come un “anthropologist-cum-journalist”, che si limita ad osservare e registrare gli eventi senza avanzare commenti o giudizi, e il tono narrativo evasivo che caratterizza altri racconti all’interno della raccolta. Il critico definisce quest’ultimo stile “unruly, but . . . never uncontrolled” (299): per suo tramite ogni affermazione viene svuotata della sua componente meramente constativa, sospendendo ogni forma di giudizio morale. In accordo con il suo dichiarato agnosticismo, Vollmann è capace di produrre un effetto di accumulazione che procede attraverso un linguaggio in cui la densità strutturale imposta dai continui riferimenti bibliografici di carattere letterario, religioso, storico o cronachistico si dissolve per effetto di una costante erotizzazione della lingua, generando proiezioni fantasmatiche, in contrasto con il tono distaccato dell’inchiesta giornalistica. Ogni forma di giudizio diviene pertanto impossibile e sospesa indefinitamente, mentre il lettore, privo a questo punto di qualsiasi riferimento nel testo, è costretto a confrontarsi con l’abisso prodotto dal confronto diretto di un’alterità radicale. In *The Neighbor* (2006b) Slavoj Žižek definisce questo momento come la sospensione del Grande Altro, quale espressione della Legge, capace di operare una sorta di sublimazione l’altro-cosa in altro-persona, attribuendogli un “volto” – nel senso attribuitogli da Lévinas. Il lettore è di fatto esposto a questo terrificante eccesso che genera un’ansia insopprimibile determinata proprio dalla sospensione di un giudizio morale impossibile, che tuttavia egli è chiamato ad esprimere e, ancor più dolorosamente, a goderne. Il narratore di Vollmann costringe i propri lettori a sperimentare le conseguenze della morte di Dio/Autore, l’abisso espresso in precedenza dall’inversione lacaniana “Se Dio non esiste, allora nulla è più permesso”. Come suggerisce Miller, “*The Rainbow Stories* may be cumulative in effect, but they do not culminate in anything” (299). Questa teleologia del nulla segnala ancora una volta l’effetto del duplice movimento progressivo del desiderio e l’ossessiva circolazione dell’impulso attorno all’oggetto impossibile. Il testo, come una luce bianca e invisibile, viene rifratto su una superficie prismatica, acquisendo tutti i colori dello spettro cromatico. È nel

sensu profondo di questa rifrazione, che risiede il senso della narrazione di Vollmann. È possibile di fatto interpretare la diffrazione dello spettro cromatico nel senso della differenziazione propria della catena della significazione che Žižek individua nell'opposizione maschile e femminile ed illustra attraverso l'aneddoto relativo alle due differenti rappresentazioni dell'effettiva disposizione degli edifici nell'insediamento indigeno riportate da Lévi-Strauss, nella sua indagine antropologica-strutturale. Questo frazionamento della percezione non è determinato da una sorta di relativismo culturale, quanto dal permanere di un antagonismo soggiacente che previene l'unità armonica totale, attraversando il campo sociale come una perturbazione. Le differenti rappresentazioni simboliche rappresentano in questo senso tentativi mutualmente esclusivi di sanare tale ferita, ricucire lo strappo in una struttura simbolica. Il tentativo di ottenere una visione unitaria, priva della distorsione costituirebbe a sua volta non il tentativo di attestare la "vera" realtà, ma un disconoscimento del Reale di quell'antagonismo che coincide con la distorsione stessa, "the trauma around which the social reality is structured" (Žižek 1999a, 243) e che può essere simbolizzato solo come uno spazio vuoto, un vuoto strutturale al centro del Simbolico, l'*objet petit a*. Ed è in tale spazio vuoto che il soggetto, inteso nella sua negatività, o nel suo sorgere dal vuoto (per utilizzare una formula di Alain Badiou) può emergere. Questo soggetto non ha mai un volto con cui possa confrontarsi, non è altro che una presenza mostruosa priva di qualsiasi tratto umano distintivo – l'autore/narratore di Vollmann.

Nella sua analisi dei testi di Joyce, Kearney utilizza la formula "trans-textual transubstantiation" per riferirsi alla *kenosis* dell'autore nelle diverse figure di narratore, personaggi e lettori, riflettendo lo "svuotamento" che testimonia la morte di Dio quale sostanza trascendentale (o assoluto,) in una radicalizzazione della presenza nella carne, "so that the birth of the Son as an incarnate historical being attests to the demise of the Father as immutable Master of the universe. Unless the divine seed dies, there can be no Eucharistic rebirth" (Kearney 2010, 209). Kearney attinge alla riflessione sul concetto di *kenosis* elaborata da Paul Ricoeur in *Living Up to Death* (2009) nel senso di un "renouncing themselves" in un'apertura all'Essenziale in cui l'amore per la propria vita viene proiettato sugli "altri" (76). Pertanto, il rito dell'Eucaristia va interpretato non come un'offerta sacrificale di sangue ma come un gesto di condivisione, attraverso il quale Cristo offre la propria vita al servizio degli altri sotto forma di una seconda *kenosis*. Kearney ricollega dunque il fenomeno della transubstanziamento al principio dell'"anatheism": un ritorno del divino che segue la morte di Dio in un contesto completamente secolare (213).

Secondo Žižek, la posizione di Dio all'interno dell'ordine del discorso è sempre ambigualmente sospesa tra quella del perverso sadico e quella dell'analista, entrambe legate a un processo di radicale dissoluzione (“withdrawal”) quale principio di un autentico atto di soggettificazione (“subjectification”): “God . . . ultimately loves only himself and merely uses man to promulgate his own glory . . . Since the death of Christ is a key step in realizing the goal of creation, at no time was God (the Father) happier than when he was observing his Son suffering and dying on the Cross” (Žižek 2012a, 80).

In *Interrogating the Real* (1999a) Žižek definisce la transustanziazione il momento in cui la Sostanza hegeliana si fa Soggetto, attraverso il corpo martoriato di Cristo, quale divinità sofferente sulla croce. Cristo si configura pertanto come un'entità mostruosa, il prodotto residuale della transizione tra Dio, quale sostanza trascendentale (In-sé) e lo Spirito Santo (Per-sé) quale Sostanza spirituale (virtuale), che vive attraverso l'attività della comunità dei credenti, organizzandola attraverso un vincolo d'amore. In accordo con la definizione della dimensione messianica definita da Giorgio Agamben, la figura “mostruosa” di Cristo sulla croce si configura come una “contingent singularity interceding between God and man” (Žižek 2012b, 232), *i.e.* il prodotto non della differenza tra l'Universale e il Particolare, ma come la differenza minima insita all'interno del Particolare stesso, quale unica possibile rappresentazione (incarnazione) dell'Universale. È questa la natura del residuo quale incarnazione di una differenza “pura”, “minima”, tra un elemento e il luogo stesso della sua iscrizione. In virtù della sua esclusione dall'ordine costituito (Particolare), tale entità è priva di qualsiasi carattere specifico che possa concorrere alla sua individuazione e pertanto può rappresentare l'Universale nella sua singolarità. In *Being and Event*, Alain Badiou definisce a “singular term” un elemento “which [is] presented and not represented” in una specifica situazione (cioè, all'interno dell'ordine della rappresentazione quale ordine Simbolico), rischiando pertanto di rivelarne l'inconsistenza, ovvero il suo fondamentale legame con il vuoto (Badiou 2005, 99-100). Tale elemento singolare si predispone pertanto come il sito che possa ospitare la rivelazione di un Evento: “its [the evental] site is an absolutely singular multiple of that situation” (180). L'evento si configura come l'irruzione della Verità che destabilizza e distrugge, attraverso l'azione di un “soggetto”, l'attuale configurazione della situazione sulla base della generalità assoluta insita nel vuoto represso che caratterizza lo status della singolarità:

I will term evental site an entirely abnormal multiple; that is, a multiple such that none of its elements are presented in the situation. The site, itself, is presented, but “beneath” it nothing from which it is composed is presented. As

such, the site is not a part of the situation. I will also say of such a multiple that it is on the edge of the void, or foundation. (2005 175)

L'Evento pertanto attinge dal vuoto insito e represso in ogni situazione, l'elemento eccessivo all'interno della sua meta-struttura. Perché un Evento possa attuarsi il soggetto, spinto dalla sua incondizionata fedeltà alla verità che da esso sprigiona, deve necessariamente identificare ed identificarsi con questa "anomalia inesistente", disconnettendola dall'ordine costituito. Il soggetto è dunque sempre singolare. Badiou nomina questo processo "soustraction"⁷⁷.

In *The Universal Exception* (2006) Žižek descrive il processo di "identifying with the symptom [the object petit a]" (Žižek 2006, 178) attraverso il quale "one pathetically asserts (and identifies with) the *point of inherent exception/exclusion, the 'abject', of the concrete positive order, as the point of true universality*, as the point which belies the existing concrete universality" [corsivo nell'originale] (179) – come l'analista che assume la posizione del sintomo del paziente. Allo stesso modo, la figura di Cristo rappresenta di fatto "an anamorphosis of God", the "blind spot" che impedisce la totale trasparenza tra Dio quale Soggetto assoluto e Dio quale Spirito Santo, o "Spiritual Substance", nel senso di una pura virtualità generata dall'attività umana (l'equivalente, senza la presenza di tale macchia, del

⁷⁷ In *Bodies That Matters* (1993) Judith Butler dimostra, seppure in maniera del tutto differente da Badiou, di essere perfettamente consapevole della riflessività insita in questo principio. Butler definisce il processo di identificazione attraverso il quale il soggetto acquisisce un certo determinato grado di esistenza come il prodotto di un serie di norme che regolano le dinamiche dell'ordine socio-simbolico. L'adesione a quest'insieme di regole determina il passaggio dell'individuo da una zona di non esistenza o indifferenza all'inclusione all'interno del dominio sociale. Tale processo performativo tuttavia non si realizza mai completamente sia in ragione della sua impossibilità di definire il soggetto nella sua interezza, sia per un eccesso di significazione. Il soggetto non è pertanto identificabile prima della sua costituzione attraverso la sua adesione alle norme sociali e discorsive vigenti e, di fatto, si caratterizza come lo spazio vuoto in cui differenti forze culturali collidono, una zona di ambiguità che consente una possibile sovversione e ri-definizione del processo di soggettivazione. Butler illustra tale procedimento nella sua ormai celebre analisi del film di Jennie Livingston, *Burning Paris*, un documentario sui drag balls ambientato nel quartiere di Harlem a New York City, ove sono rappresentati la vita e le performances di attori di origine afro-americana e latina. Il grado di "realismo" di una di queste esibizioni è determinato dalla capacità da parte dell'"attore" di innescare nel pubblico la "convinzione" ("belief") di trovarsi di fronte all'autentico soggetto che si sta impersonando sulla scena, attraverso una forma totale di "incarnazione" con le norme che determinano lo specifico caso di identificazione. Quando questa forma di transustanziazione è completa, si verifica una deformazione anamorfica nello sguardo del pubblico – una deformazione raddoppiata dalla prospettiva della telecamera e realizzata attraverso l'operazione chirurgica delle sue lenti che sono in grado di erotizzare il corpo e produrre il "trans-gendering" – in cui la corporeità dell'attore e l'ideale sociale definito dalle norme discorsive si fondono l'uno nell'altro. Tale transustanziazione tuttavia non interessa mai completamente il corpo sulla scena (come dimostra l'immobilità sociale dei protagonisti all'interno del film), ma si realizza riflessivamente mediante lo sguardo omofobico del pubblico, composto per la maggior parte da maschi bianchi appartenenti alla classe burocratica. La seduzione che essi subiscono da parte della drag queen, da essi percepita come una donna "reale", proprio in virtù delle stesse norme che determinano la strutturazione del loro sguardo in base a una logica identitaria, determina il loro precipitare nell'abisso della posizione dell'"abietto", che si configura pertanto come un eccesso all'interno della dell'ordine socio-simbolico. È pertanto il pubblico ad essere involontariamente transustanziato in questa creatura terrificante e orribile: un oggetto che pochi istanti prima si era mostrato in tutta la sua seduzione si rivela ora una presenza raccapricciante – un residuo escrementizio – in virtù dello sfasamento prospettico indotto dallo sguardo anamorfico.

*Symbolic Big Other*⁷⁸). Nel 1956 Lacan di fatto definisce lo Spirito Santo “the entry of the signifier into the world . . . what Freud brought us under the title of death drive” (Lacan 1994, 48). È questa sostanza non-morta, ciò che sopravvive alla morte di Dio sulla croce, ciò di cui i fedeli si cibano durante il rito dell’Eucaristia mediante la quale si realizza una transustanziazione nella figura abietta di Cristo. La transustanziazione rappresenta dunque “this obstinacy that persists even beyond death”, vale a dire l’abisso dell’assoluta libertà del soggetto di fronte alla caduta del Grande Altro: “The death of Christ is also the death/end of human mortality, the ‘death of death’, the negation of negation. The death of God is the rise of the undead drive [*the undead partial object*] [corsivo mio]” (Žižek 2012a, 100-101). Sotto questo profilo, risulta quanto mai interessante la scelta di parole con cui Vollmann, di fatto, definisce (nomina) se stesso all’interno di uno dei suoi primi testi, *The Rainbow Stories*: “I, William T. Vollmann, am the Holy Ghost, I am able to understand all tongues” (1989, 530).

Questo processo di doppia negazione (*negation of a negation*) corrisponde a quello che Žižek definisce “subjective destitution”, la radicale separazione (“soustraction”, in Badiou) rispetto all’ordine simbolico costituito, un processo che determina la realizzazione del soggetto quale pura negatività, ciò che Hegel definisce “Nacht der Welt”, la notte del mondo, attraverso la quale si realizza “la seconda morte” del soggetto: “The first death is the sacrifice of our particular, ‘pathological’ substance for the universal Cause; the second death is the sacrifice, the ‘betrayal’, of this Cause itself, so that all that remains is the void which is \$, the ‘barred’ subject. *Versagung*” (Žižek 1999a, 210). Il soggetto è chiamato a confrontarsi con la consapevolezza che l’oggetto del desiderio, per raggiungere il quale ha sacrificato ogni cosa (l’insieme degli elementi particolari che lo caratterizzano) è perduto (ed è sempre stato perduto); pertanto è chiamato a rinunciare per sempre a questo desiderio (di fatto entrando nel dominio dell’impulso), al cuore stesso del proprio essere in una sorta di sacrificio del sacrificio, emergendo come pura negatività, nella transustanziazione della sostanza (spirituale) in soggetto (e non nella carne): “‘subject’ is ultimately the name for this very ‘transubstantiation’ of substance which, after its dissemination, ‘returns to itself, but not as ‘the same’”. Il soggetto è pertanto in grado di sopravvivere a questa “ordalia”, alla perdita della propria sostanza/identità, e può continuare a vivere, ma solo come un “empty shell of its former self” (200.) L’“atto” (nell’accezione propria di *passage a l’acte*) che si realizza attraverso la morte di Cristo coincide pertanto con l’*aphanisis* del soggetto: “I have to

⁷⁸ “This universal Spirit, in order to become ‘for itself’, to fully actualize itself, has to be directly incarnated in a singular contingent individual who is not its mere “example” but the full actuality of the Universal. So when this singular individual dies, it is not just the substantial In-itself of a transcendent God which dies; what dies is also God qua spiritual substance, the universal Spirit which is kept alive by the incessant activity of all passing contingent individuals” (Žižek 2012b, 98).

confront the terror of the big Other's non-existence, which means that I myself am deprived of my symbolic identity – as a barred subject (\$), I am no one's and nameless . . . God exists with regard to all: "He is ex-sistence par excellence . . . he is repression in person . . . And it is with regard to this that Christianity is true" (Žižek 2012b, 105).

In *Badiou, Žižek and Political Transformation* (2009) Adrian Johnston definisce l'Evento teorizzato da Badiou "a genuine transformation of what exists dictated by the unforeseen and unanticipated upsurge of an X that, before the event, didn't exist . . . while, after the event, the implications of this upsurge are so potent and powerful as to force the situation or world to be razed and rebuilt as a place wherein the previously inexistent is accorded the most intense degree of existence" (Johnston 2009, 9). Il soggetto definito da Badiou si discosta notevolmente dal soggetto lacaniano e tuttavia entrambi sono responsabili di processi molto simili: "Truth is a hole in knowledge . . . The subject is thus convoked as a border-effect or a delimiting fragment of such a hole-piercing" (Badiou 1991, 28.). In questo senso "subject is not a substance", "nor is the subject an empty void": "A subject is neither a result nor an origin. He is the local status of the procedure, a configuration which exceeds the situation" (Badiou 2005, 391-392). La verità rivelata dall'irruzione dell'Evento è l'inconsistenza di ogni situazione, il vuoto su cui essa si fonda. Ogni elemento particolare non è che una configurazione contingente. Tale affermazione determina il collasso immediato della struttura della situazione ("destruction" o pura negatività). Secondo il sistema di "conoscenze" ("knowledge") che essa produce, la verità è priva di contenuti, o generica, e pertanto appare come un'assoluta novità, una "rottura" o un eccesso nei confronti della situazione stessa. Il soggetto è quindi sospeso tra l'irruzione dell'evento, nel sito della sua apparizione, e la verità che da esso si sprigiona, una verità generica che il soggetto è chiamato ad attuare. Quest'ultimo è pertanto un effetto limite che conferma e causa con la sua attività ("fidelity") il realizzarsi dell'evento e retrospettivamente ne determina il verificarsi. Secondo Badiou, il soggetto emerge da un atto di "de-cision"⁷⁹ attraverso il quale egli manifesta la sua fedeltà alla verità che si sprigiona dall'Evento. Quest'ultimo può essere perciò considerato come un'apparizione momentanea che non viene registrata dalla conoscenza della situazione, ma si realizza sempre retrospettivamente e anticipatamente attraverso la de-cisione operata dal soggetto. L'irruzione di un evento è fondamentalmente legata all'emergere di un

⁷⁹ Secondo Badiou, l'atto di "de-cisione" coincide con una radicale disconnessione di un elemento che viene percepito come eccessivo (singolare) in base al sistema di "conoscenze" della situazione contingente. Tale procedura messa in atto dal soggetto non si limita tuttavia ad infrangere l'ordine costituito (*destruction*), ma attraverso una successiva connessione alla dimensione dell'Evento può generare una nuova situazione, una nuova consistenza (*subtraction*) in base alla genericità della verità che si sprigiona dall'Evento stesso.

“supernumerary name”, “a pure name without content”, attraverso il quale coloro che partecipano alla verità si riconoscono nella loro attività. Scrive Badiou:

There is always in every truth procedure a poetic moment. Because we always have to find a new name for the event. The creation of a new name is always part of the birth of a new subjectivity.

If a poetic event is the birth of the new possibility of naming, we have to acknowledge a poetic gesture in all truth procedures. (Badiou e Critchley 2007, 364)

Il soggetto, quale agente responsabile dell’incorporamento dell’evento in una nuova situazione, è dunque sempre collocato tra l’Evento e la perpetua attuazione della verità che da esso deriva: “Subjectivization takes the form of the Two . . . made by the ‘one’ of a proper name – of the subjectivizing scission between the name of an event and the setting into motion of a generic procedure”; la singolarità assoluta di questi “due” modi d’essere della verità, nella sua assoluta impenetrabilità da parte del sistema della conoscenza della situazione, si rivela nell’assoluta mancanza di contenuto del Nome dell’Evento, che, di fatto, nomina il vuoto – la “occurrence of the void” nella situazione (Badiou 2005, 393).

Il ruolo del Nome dell’Evento è strettamente correlato al concetto di “empty signifier” (Žižek 1993, 79) sviluppato da Lacan e recuperato da Žižek in relazione alla teoria del “soggetto” quale notte del mondo. L’emergere di questa assoluta negatività del soggetto è di fatto strettamente correlata al processo di nominazione (“subjectivation”): l’emergere di un significante, un “rigid designator”, nel linguaggio di Kripke, che possa rappresentare il soggetto nella catena di significazione. È l’impossibilità insita in questo processo a determinare l’emergere del soggetto, generando in esso un eccesso, the *objet petit a* (Žižek 2003, 345), una presenza mostruosa, aliena, nel cuore del soggetto stesso. L’impossibilità da parte di quest’ultimo di coincidere con uno qualsiasi dei suoi contenuti particolari genera tale perturbazione, l’emergere del vuoto di cui l’eccesso dell’oggetto non è che un correlativo oggettivo, che il significante, in quanto vuoto (“empty signifier”), segnala all’interno dell’ordine simbolico: “Subjectivization – as the aporetic nexus of a name-too-many and an un-known operation – is what traces in situ the multiple becoming of the true, starting from the non-existent point at which the event has convoked the void and interpolated itself between the void and itself” (Badiou 1991, 31).

In un modo del tutto affine alle teorie analizzate, Vollmann costruisce il suo racconto attraverso diversi livelli diegetici, includendo spesso nella narrazione un autore o un narratore a volte coincidenti. Tramite una serie di soluzioni metanarrative, la storia riflette le sue

esperienze (e le sue inchieste giornalistiche e vicende personali) reali, mescolandole con proiezioni fantasmatiche e veri e propri paradossi spazio-temporali. L'autore finzionale ricreato nel testo, proprio come un "empty signifier", spesso individuato con il nome dell'autore reale, viene poi "riempito" con elementi tratti dalla biografia dello stesso Vollmann, al punto tale da indurre il lettore a ritenere che sussista una corrispondenza diretta. Questa illusione è il punto focale di tutta la sua esperienza narrativa: è al contrario nella non coincidenza di questi elementi particolari con il soggetto/autore, nell'emergere di Vollmann – o nella sua "disappearance" – come "vanishing mediator", che si rivela il Reale del soggetto, quell'eccesso fondativo necessariamente "forcluso" nella dimensione simbolica/testuale. Il soggetto/autore non coincide mai con i singoli contenuti suggeriti, ma si configura come un "universal singular" (Žižek 1999b, 228), un "void space" che emerge nel momento stesso della sua soggettivazione nel testo: il soggetto barrato (\$) *qua* reale può apparire solo per un istante nell'impossibilità di far coincidere questi singoli dati biografici con l'Io simbolico del testo. Esso rappresenta dunque quella "X" che si trova al termine della sommatoria di tutti gli elementi discreti costituenti l'insieme dei caratteri del soggetto, in *flash and blood*. La soggettività autentica dell'autore risiede dunque in quel "unfathomable X" (Žižek 2006b, 18).

La natura negativa di questo soggetto costituisce a mio avviso il principio costitutivo e strutturale su cui si fonda l'intera produzione di questo "prodigioso" autore, fin dalla sua opera d'esordio *You Bright and Risen Angel* (da questo momento *YBaRA*.) La trama complessa e spesso delirante di questa *science-fiction story* è di fatto imperniata attorno alla figura del suo innominato "Author". In questo modo, come afferma Tom LeClaire, Vollmann "calls the attention to himself as the prodigy source of his book's more than crackpot hyperreality" (2006, 314). Secondo LeClair l'autore che si firma all'inizio e alla fine del testo all'interno del libro attraverso simboli ermetici, creando in questo modo una cornice narrativa interna, non è che una manifestazione dell'autore effettivo del testo, il cui nome stampato in lettere maiuscole precede il testo⁸⁰: "How the lower case author becomes the capitalized Author is a central story of the novel: the development from personal hermeticism to a role as public Hermes, the prodigal God of science and art, orator and thieves". Secondo LeClair "the prodigy who wrote *YBaRA* between 1981-85 . . . became that prodigy: the author learned

⁸⁰ LeClair ci invita a tenere conto del fatto che il nome "Vollmann" in tedesco significa "uomo intero". Questo gioco nominale si dimostra ancor più significativo se si considera l'influenza che un autore come Philip K. Dick ha esercitato su Vollmann, durante le prime fasi della sua carriera. Dick gioca spesso in diverse sue opere, in particolar modo nella cosiddetta Trilogia di *VALIS*, sull'ambiguo significato del suo nome in lingua tedesca (Philipp = horse lover; Dick = Fat) utilizzando questa traduzione per generare diversi alter ego di se stesso, o di alcuni aspetti della sua schizoide personalità, nei suoi libri. Basti ricordare il vero e proprio "scisma" dell'autore nei due personaggi di Phil e Horselover Fat proprio in *VALIS*.

to become the Author by collecting and using prodigious information as a computer programmer” (Le Clair 2006, 315).

Le Clair allude alla conoscenza e manipolazione digitale che hanno permesso a Vollmann di operare nel testo la propria “digitalizzazione”: l’intero progetto narrativo, tanto nella forma quanto nei contenuti – una saga fantascientifica sulla nascita dell’energia elettrica quale forza imperialistica – sarebbe pertanto riconducibile a questo processo di *decoding* dell’autore nel testo. Tuttavia questa interpretazione si dimostra quanto mai parziale se si considera che tale riflessione metanarrativa rappresenta forse una delle costanti più concrete dell’intera produzione di Vollmann. Questo testo, a mio avviso, costituisce una fase di passaggio, come lo stesso Vollmann ha ammesso in diverse interviste, verso una forma di scrittura che gli consentisse di affrontare direttamente, senza ricorrere a facili allegorie, quel tessuto umano che in opere successive come *Whores for Gloria* (1999), *The Rainbow Stories* e *Royal Family* (2001), verrà analizzato attraverso una commistione tra inchiesta giornalistica e una narrativa fortemente visionaria, in grado di alterare l’intero spazio narrativo, proprio attraverso l’ingresso dell’autore nel testo. Tuttavia, in *You Bright and Risen Angels* Vollmann adotta lo stesso principio di transustanziazione e la medesima rifrazione dell’autore in una pluralità di entità testuali che caratterizzerà tutta la sua produzione successiva. L’autore recupera l’antagonismo soggiacente insito nella sua dissoluzione nel testo, una negatività che determina una deformazione all’interno del tessuto narrativo, il quale si struttura attorno a tale deformazione, ripiegando su se stesso e descrivendo quella circolazione compulsiva che corrisponde al movimento dell’impulso lacaniano.

You Bright and Risen Angels, sotto-intitolato *A Cartoon*, è un racconto finzionale del tutto simile a un *videogame*, prodotto da un programmatore che si riferisce ambigualmente a se stesso come “The author”, il vero creatore di una turba di personaggi che prendono vita dalla sua tastiera. Il suo ruolo è fin da principio quello di un osservatore impotente, una caratteristica che lo accompagna sia nella vita sia nel suo rapporto con la propria creazione. Larry McCaffery individua nell’impotenza l’elemento tematico centrale del testo: “the motifs of bugs and electricity [...] develops an allegory about the failure of revolutionary impulses to counter the evils of racism, fascism, and industrialism” (McCaffery, Hemmingson 2004, xxii). In questo parallelismo tra contenuto e forma della narrazione *You Bright and Risen Angels* si configura, a mio avviso, come un’allegoria dell’impossibilità di mutare il corso della Storia, di operare un atto rivoluzionario autentico (nel duplice significato di narrazione finzionale e destino collettivo dell’uomo) e dei ripetuti, quanto fallimentari, tentativi di “trascenderla”. Nel capitolo “The History of Electricity” l’“autore” esprime il bisogno di

creare una nuova vita, dal momento che “there is no one left in the world” (Vollmann 1987, 9), e pertanto richiama, attraverso il pulsante “resurrection” collocato sul suo terminale, i suoi “bright and risen angels” dalle loro dimore sepolcrali, ovvero attraverso l’elettrificazione indotta dal programma. Queste creature prendono vita, animate dalla corrente, alla cui legge devono pertanto sottostare (in maniera del tutto simile alla legge della castrazione del linguaggio descritta da Jacques Lacan).

Nel prologo intitolato “Shape-shilfting” si fa inoltre riferimento alla capacità effettiva dell’autore di assumere la forma di diverse “personae”: “I may disguise myself as any other animate or inanimate object in what follows” (4). L’enigmatico autore nel testo assume certi tratti specifici solo attraverso alcune digressioni all’interno del racconto. In questo modo veniamo a conoscenza di alcuni dettagli della sua vita “reale” quando, in un tempo imprecisato, viveva a San Francisco con una ragazza di nome Clara Bee, che era solita chiamarlo “Beetle”. Dopo che lei lo ha abbandonato, stanca del suo atteggiamento parassitico, l’Autore, dopo aver tentato il suicidio, comincia a lavorare alla sua opera, il suo “bug blazoomises” (269). Il protagonista di questo “cartone” (e di *You Bright and Risen Angels*) è il personaggio anonimamente chiamato “Bug”, descritto nei termini di una sorta di studioso emarginato come l’“autore” stesso. Bug e l’Autore sono accomunati dall’incapacità alla creatività (di fatto l’autore si limita a spingere un interruttore per rievocare i personaggi del suo cartone). Vollmann stabilisce tutta una serie di parallelismi non solo tra l’Autore e Bug, ma, attraverso le “Author Notes”, rivela alcuni particolari della sua biografia (come il fatto di aver frequentato la Cornell University, la sua visita in Afghanistan e la sua residenza a San Francisco) che finiscono per sovrapporsi e mescolarsi tra loro.

Il fatto che alcuni caratteri ed elementi specifici di Bug e dell’Autore coincidano e, ancora di più, rispecchino alcuni riferimenti biografici di Vollmann, rappresenta la strategia narrativa che quest’ultimo impiega per rivelare il vero soggetto dell’opera (il soggetto dell’enunciazione): non è nella corrispondenza dei singoli dati particolari che va ricercata una pseudo-connesione tra realtà e reale, opera ed autore-persona, ma nel *gap* che nessun contenuto particolare può colmare, nel continuo *shape shifting*, in quell’“unfathomable X” che determina l’emergere della soggettività di un “vanishing mediator”, in una transustanziazione dall’*Absolute Real* alla realtà del testo: “‘night of the world’ is thus transcendental imagination at its most elementary and violent – the unrestrained reign of the violence of imagination, of its ‘empty freedom’ which dissolves every objective link” (Žižek, 1999b 30). L’autore-persona è pertanto un vuoto che emerge dall’impossibilità di una identificazione totale dell’io con se stesso, dell’io come elemento (significante) con il proprio

sito di iscrizione. Lo stesso vale per Bug, che rappresenta “the universal singular”: “Bug is a loner who never seems to fit any social order, he does not know its direction in life until he joins and become the leader of a terrorist cell that is battling against Blue Globes” (Hemmingson 2009, 19).

Quest’antagonismo primario è ancor più evidente nella relazione tra l’“autore”, un programmatore di computer, e il suo capo, un “math nerd” di nome Big George. George viene incorporato come un personaggio nel cartone dell’“autore”, ma detiene allo stesso tempo la capacità di intromettersi nella vicenda. In questo modo Big George si solleva dal suo stato di personaggio e interferisce direttamente nell’azione dell’Autore, prendendo il controllo del suo processore e sostituendolo come narratore alternativo per lunghi tratti del racconto. Queste due anime del testo sono permanentemente in conflitto, talvolta all’interno della stessa frase. La narrazione di Big George è ideologicamente segnata dalla sua alleanza con i Blue Globes, antroporizzazioni dell’energia elettrica stessa, e la sua visione è quella di un’America imperialista e industriale, in opposizione alle velleità rivoluzionarie di Bug. Come supervisore notturno, Big George ha il pieno controllo sull’“autore” – che di fatto viene imprigionato nella “Training Room”, dimostrando ancora una volta la propria radicale impotenza – e sui *tape drives*, ove i personaggi del cartone vivono la propria vicenda, racchiusi all’interno del processore ove l’“autore”, come Vollmann (che nel periodo in cui il testo è stato scritto era impiegato presso un’azienda di *software*), lavora. Ma Big Gorge non viene mai definito con chiarezza e non appare unicamente come un semplice editore, o come la personificazione del potere tecnologico che si disinteressa delle vicende umane. L’“autore” arriva a definire Big George “pure electrical consciousness itself, insinuating itself everywhere, drifting in and out of all stories and all machines” (111). La soggettività alla guida della narrazione è dunque permanentemente in conflitto, incapace di raggiungere un stato di significazione stabile, permettendo di fatto l’emergere di zone di vuoto che frustrano il lettore alla ricerca di un senso o almeno di una direttrice primaria nella narrazione. È in questa impossibilità radicale che risiede a mio avviso il principio primo su cui si fonda l’intera vicenda, un *deadlock* dal quale emergono una pluralità di linee narrative allo scopo di colmare il vuoto di questa mostruosa e aberrante negatività che emerge in quella zona liminale tra Universale (“the Absolute Other”) e Particolare (“Symbolic”):

The ‘vanishing mediator’ between the two is the ‘mad’ gesture of radical withdrawal from reality which opens up the space for its symbolic (re) constitution [...]

This In-between is silently presupposed in all evolutionary narratives [...].
the Freudian name for this In-between, of course, is the death drive. (Žižek,
1999b 35, 36)

Il soggetto può essere dunque definito come una “zona di indecidibilità”, un *gap* nell’ordine della realtà, “threatening to explode”. (Žižek and Daly 2004, 65).

In maniera analoga (pur nella necessità di riconoscere la radicale differenza con l’impostazione di Žižek, ove il soggetto non può lacanianamente essere svincolato dalla presenza di un oggetto inerte, laddove il soggetto badiouiano è “objectless”: Badiou 1991, 29) in quanto singolare e locale successione di azioni all’interno di una “truth procedure”, il soggetto di Badiou si configura come un incontro erratico e illegale con i termini della situazione, che vengono sottoposti a un processo di “evaluation”, in cui il soggetto opera la sua “decision”. Pertanto esso si configura come una traiettoria casuale d’incontri illegali che solo in un secondo momento sono sottoposti, retrospettivamente, al giudizio di un sistema di conoscenze che per operare richiede un sistema di rappresentazione. Il carattere generico della verità coincide con la sua assoluta impenetrabilità rispetto al sistema di conoscenze della situazione:

If the subject has no other being-in-situ than the multiple terms he encounters and evaluates, his essence – having to include the randomness of these encounters – is rather the trajectory which links them. Now this incalculable trajectory comes under no determination within knowledge [...]

The subject is neatly separated from knowledge by randomness. He is randomness vanquished term by term. (Badiou 1991, 29)

Allo stesso tempo il soggetto, quale ipostasi momentanea e locale della verità, non è mai in grado di discernerla nella sua totalità. Esso, pur essendo un elemento singolare, appartiene alla situazione all’interno della quale si verifica l’incontro diretto con i termini che la compongono. Il soggetto costruisce un suo linguaggio sulla base della combinazione tra il Nome dell’Evento – che rappresenta il vuoto – e il linguaggio della situazione, ma tale idioma non può abbracciare la verità nella sua interezza: “Every truth transcends the subject precisely because his whole being consists in supporting the effectuation of that truth. The subject is neither consciousness nor unconsciousness of the true” (Badiou 1991, 30).

Il legame che sussiste tra verità e soggetto è dunque basato su una sorta di fede che può convertirsi in una nuova forma di conoscenza, definita “confidence” da Badiou (Badiou 2009, 341). Questa forma di fede è legata alla genericità, ossia all’impenetrabilità e alla casualità, della verità negli stati locali della sua traiettoria, *i.e.* nell’attività del soggetto.

Essendo incluso nella situazione questi non ha modo di discernere la verità che deriva dall'evento nella sua interezza, e pertanto si trova a dover decidere su ciò che è estraneo a ogni criterio decisionale (l'indecidibile). Il soggetto rappresenta quindi l'atto d'iscrizione della verità dell'evento nella situazione, attraverso una decisione basata sull'assoluta convinzione che tale verità si realizzerà nella "nuova" situazione, una forma radicale di *self-confidence*. Il tempo proprio della verità del soggetto è dunque quello del futuro anteriore, una scommessa sul Reale dell'Evento che eccede la conoscenza della situazione e che può essere verificata solo retrospettivamente: "A truth is posited as the infinite determination of an indiscernible of the situation, the latter being the intra-situational global result of the event" (Badiou 1991, 30).

La possibilità del soggetto di tradurre questa sua fede in una forma di conoscenza è legata all'attività di nominazione, con cui s'intende la generazione di una matrice di segni legati all'evento quali elementi propri del processo di soggettivazione. Il soggetto coincide con questo processo di nominazione. Tali nomi supportano la configurazione locale della verità e si distinguono dal lessico della situazione in quanto mancano di un referente nel presente, poiché di fatto essi sono connessi alla temporalità del futuro anteriore. Tutti coloro che non sono coinvolti nel processo di iscrizione della verità e che non intercettano la sua traiettoria – tutti coloro che pertanto non sono definibili come soggetti – percepiscono questi nomi come vuoti, privi di un referente, dunque incomprensibili o privi di senso: "The names generated – or rather composed – by a subject are suspended, as concerns their meaning, upon the yet-to-come of a truth" (*ibid.*). In questo senso Adrian Johnston sostiene che l'azione del soggetto dell'Evento è sempre sostenuta da una forma di *fiction* che si costituisce su una serie di significanti che egli definisce, in rapporto alla situazione, "eccessive". La logica su cui si fonda l'idioma del soggetto è pertanto quella dello *shibboleth*, una parola che per le sue caratteristiche fonetiche può essere pronunciata correttamente solo dagli appartenenti a una certa comunità linguistica.

Il soggetto descritto da Vollmann, nella sua plurima veste di autore, narratore e personaggio, si configura, sotto molti aspetti, come il "soggetto dell'Evento" di Badiou. In alcune delle sue opere, segnatamente in *Whores for Glory*, *The Atlas*, *The Butterfly Stories* e *The Royal Family*, Vollmann descrive la disperata ricerca di individui spesso disadattati, "lost souls" (Vollmann 1992, s.i.p.) volta al ritrovamento un amore perduto: un veterano alcolizzato della guerra del Vietnam, alla ricerca di una prostituta che rappresenta un amore legato all'infanzia; un giornalista noto solamente attraverso il soprannome di "butterfly boy", che contrae l'AIDS in seguito a una serie di rapporti non protetti con prostitute mentre si

trova in viaggio in Thailandia; un enigmatico “viaggiatore” che ripercorre l’atlante dei suoi amori e viaggi passati nelle zone più povere, degradate e violente del mondo; infine un *detective* che, in seguito alla morte della sorellastra di cui era innamorato, viene ingaggiato per trovare “the Queen of the Whores”, di cui finirà per innamorarsi. La figura della prostituta è centrale in tutti i racconti citati. Tutti i personaggi cercano infatti nella promiscuità, talvolta letale, di questi incontri l’esperienza dell’amore perduto, proiettando quest’Evento impossibile, di volta in volta, su tali “creature” per definizione imperfette, dall’aspetto sgradevole, violente e perfino grette nel loro cinismo. Esse sono comunque soggette a un tentativo di trasfigurazione da parte del soggetto, che tenta di convertirle in ipostasi dell’Evento mancato, o perduto, in un puro gesto d’amore. Una transustanziazione dell’Evento. Quest’operazione è accompagnata da un’azione di “naming”, attraverso il quale i differenti soggetti tentano di operare un “forcing” (Badiou 2005, 59) che possa realizzare l’avvento dell’Evento verso il quale dimostrano una “fedeltà” incrollabile, ossessiva, che li spinge fino alle regioni più remote e pericolose del globo. In *Butterfly Stories*, ad esempio, queste donne vengono identificate da soprannomi che il *butterfly boy* attribuisce a ognuna delle prostitute thailandesi con cui ha rapporti (come “the gentle girl” o “the girl who wanted to be a linguist”: Vollmann 1994, 27, 30), mentre in *Whores for Gloria* il lettore viene travolto da una sequela di nomi propri che si avvicinano in una sorta di *summoning* (in senso negativo, attraverso il re-enactment del fallimento, dell’incontro mancato) dell’Evento che dà il titolo all’opera: Gloria. Questo nome proprio, come quello di Vanna in *Butterfly Stories* o l’enigmatico appellativo di “Queen of the Whores” in *The Royal Family*, richiama il concetto espresso da Badiou in relazione al “name of the Event”, il nome che secondo la prospettiva “locale” della situazione, vale a dire l’ordine Simbolico in cui si svolge la vicenda, si configura come vuoto, senza senso: il nome di un’assenza. Esso, nella sua “genericità”, può concretizzarsi solo attraverso l’atto di “de-cision” del soggetto, attraverso il suo “work of love”, una forma di fedeltà assoluta, di *engagement*, che lo conduce a una ricerca spasmodica, ossessiva, dell’incontro perduto.

In *Whores for Gloria* questo procedimento si rivela in tutta la sua imperscrutabilità, al limite della pura follia allucinatoria. Il protagonista, Jimmy, un veterano alcolizzato che sopravvive grazie alla sua pensione di invalidità, aggirandosi per il degradato quartiere di Tenderloin a San Francisco, rincorre un amore legato alla sua infanzia, una prostituta di nome Gloria. Questa figura si dimostra tuttavia impenetrabile fin dalle prime pagine del racconto. Essa non viene mai introdotta direttamente sulla scena, né possiede tratti fisici riconoscibili, se non quelli riferiti da Jimmy, in relazione alle caratteristiche delle prostitute con cui ha

ripetuti incontri – non sempre di natura sessuale. Il protagonista è di fatto ossessionato dal tentativo di ricostruire la scena del proprio incontro fantastico (o fantasmatico) con Gloria e per questo chiede di volta in volta a differenti prostitute di raccontargli ricordi legati alla loro vita, positivi o negativi, teneri o traumatici. In seguito egli li riorganizza, li struttura in una narrazione attraverso la quale tenta di realizzare l'incontro con questo amore puro, che rivela forti connessioni con il *topos* letterario dell'amor cortese. Jimmy arriva al punto di pagare una prostituta affinché si rada i capelli, così simili – a suo dire – a quelli di Gloria, per farne una parrucca che le altre prostitute possano indossare al fine di transustanziarsi letteralmente in lei. Tuttavia, ognuno di questi tentativi è destinato a fallire, e la ricerca stessa del protagonista, come quella di tutti gli altri personaggi citati in precedenza, rivela un duplice esito: la continua frustrazione o la morte del soggetto coinvolto. L'irruzione dell'Evento coincide con il dissolvimento stesso del soggetto. I protagonisti delle vicende raccontate da Vollmann sono pertanto sospesi tra la temporalità della situazione e quella dell'Evento che irrompendo ne determina la disgregazione. Questa forma di autistica chiusura rispetto al contesto circostante si traduce spesso in una forma di radicale incomunicabilità che si realizza a volte attraverso le diversità linguistiche con cui il protagonista viene a contatto nelle sue peregrinazioni, a volte per via dell'ossessiva ripetizione dello stesso interrogativo.

In *The Atlas*, nel capitolo intitolato “Under the Grass”, Vollmann descrive la ricerca dell'anonimo viaggiatore nel tentativo di ritrovare il corpo mancante della defunta sorella minore, annegata nello stagno vicino alla loro casa a causa della sua disattenzione, quando entrambi erano poco più che fanciulli – un evento che, come è stato ricordato, è legato alla realtà della biografia dell'autore reale. Il viaggiatore attraversa diverse zone del globo, da Hanover a Mahebourg, a Bangkok fino a Roma, rivolgendo a interlocutori occasionali la stessa incomprensibile richiesta: “I wanted to reach my sister [...] she is dead” (Vollmann 1996, 104). Di fronte all'insistente ripetizione di questa invocazione ogni scambio dialogico diviene impossibile e il processo discorsivo si blocca determinando l'abbattimento di ogni barriera simbolica. Il narratore si configura pertanto come uno “zero-level neighbor” nei confronti del quale ogni forma di scambio diviene impossibile, un mostro senza volto che esercita lo stesso potere di pietrificazione della Gorgone. Di fatto, nell'ultima vignetta il viaggiatore si ritrova a rivolgere la stessa richiesta ai sepolcri e alle pareti in pietra delle Catacombe di San Callisto, ove questa capacità di pietrificazione raggiunge il massimo grado, e diviene “letterale”. Levi definisce il *Muselmann* come “colui che ha visto la Gorgone”, pertanto Auschwitz coincide con il “sito” di un esperimento oltre la vita e la morte in cui gli ebrei venivano trasformati in *Muselmann*, e l'uomo in un non-uomo. In *Quel che resta di*

Auschwitz, Agamben osserva che la Gorgone non ha un volto, il suo volto, come la Cosa lacaniana, è proibito, non può essere osservato in quanto produce la morte. Essa rappresenta nella cultura greca il non-volto, e pertanto non è mai designato dal termine *prosopon*⁸¹. Tuttavia il *Muselmann* non coincide semplicemente come “colui che ha visto la Gorgone”: se osservare la Gorgone implica il vedere ciò che è impossibile vedere, allora la Gorgone non nomina qualcosa che esiste o che è accaduto nel campo, qualcosa che il *Muselmann*, non il prigioniero-testimone, ha visto. La Gorgone designa l'impossibilità di vedere che è propria di coloro che abitano il campo, di colui che ha “toccato il fondo” nel campo ed è diventato inumano, la lacuna della testimonianza. Il *Muselmann* non ha visto e non conosce nulla, se non l'impossibilità di conoscere e di vedere. Nel “fondo” dell'essere umano non vi è nulla se non l'impossibilità di vedere (Oedipus at Colonus); questa è la Gorgone la cui visione trasforma l'essere umano in non-umano/inumano.

In *The Butterfly Stories*, la ricerca del giornalista rivela dinamiche simili, sebbene con esiti diversi. Nel tentativo di ricongiungersi alla sua moglie thailandese abbandonata in passato e in seguito scomparsa, “the butterfly boy” mostra una sua fotografia ai differenti personaggi che abitano in diverse zone di Phnom Penh, in Cambogia. Il protagonista, come il viaggiatore di *The Atlas*, rivolge a chiunque incontri lo stesso quesito, mostrando una fotografia in cui dovrebbe essere ritratta la moglie scomparsa. Tuttavia le reazioni all'immagine (*agalma*) della ragazza suscitano di volta in volta differenti reazioni, dal disgusto, alla sorpresa, allo scherno e all'indifferenza. L'esito di queste interpellanze è quello di rinviare il giornalista ad un altro personaggio, un altro individuo che potrebbe conoscere l'ubicazione e il fato della ragazza, rimandando di fatto l'incontro e comunicando l'impressione di un continuo fraintendimento dell'identità del soggetto ritratto nella foto, di cui il lettore non riceve mai alcuna descrizione.

L'incontro del soggetto con la verità dell'Evento nella sua interezza è dunque impossibile, poiché essa si realizza in una serie di incontri che si verificano all'interno della situazione, conservando pertanto un'aura di impenetrabilità. La referenzialità dei nomi che il soggetto genera è sempre comunque sospesa, incapace di raggiungere la piena realizzazione, che coincide allo stesso tempo con la scomparsa del soggetto, quale configurazione locale di tale processo:

⁸¹ La Gorgone veniva pertanto rappresentata nell'arte grafica attraverso un volto frontale che indicava l'ineluttabile confronto con lo sguardo: “this antiprosopon is given over to the gaze in its fullness, with a clear demonstration of the signs of her dangerous visual effects” (Agamben 1999, 51).

A subject is thus, through names' good graces, at once the real of the procedure (the assessor of the assessments) and the hypothesis of the novelty the procedure's uncompletable result would introduce into presentation. A subject emptily names the universe yet-to-come which is obtained from the fact that an indiscernible truth supplements the situation. He is concurrently the finite real, the local stage of this supplementation. (Badiou 1991, 32)

Il rapporto che si viene a creare tra l'Evento, nella sua traumatica irruzione nella situazione, e gli effetti prodotti attraverso le "decisioni" del soggetto, può pertanto considerarsi, dal punto di vista della situazione, retroattivo: l'Evento può emergere dalla sua zona di assoluta indecidibilità solo attraverso un "interpretative interventon" da parte del soggetto da cui performativamente si genera la proiezione di un fantasmatico punto d'origine (la Cosa in sé). Quest'azione produce pertanto l'effetto paradossale di determinare il collasso tra causa ed effetto, tra l'atto della nominazione e l'oggetto nominato, in una sorta di *summoning*, in quanto l'atto stesso di interpretazione è parte dell'evento stesso. In relazione a questo paradosso temporale, Badiou può così affermare la doppia natura dell'Evento, la sua assoluta sospensione tra la sua apparizione (all'interno del sito) e l'atto di interpretazione attraverso il quale esso viene nominato. Questa definizione può essere ricondotta al principio di *extimacy* che secondo la psicoanalisi lacaniana e alla logica della parallasse è alla base della natura anamorfica dell'oggetto del desiderio. In base alla teoria dell'Evento elaborata da Badiou, questo fenomeno è caratterizzato dalla sua assoluta auto-referenzialità: "the trans-ontological event [...] [is] a kind of 'illegal' multiple breaking the laws of *l'être en tant qu'être*, is a set that violates this order of being insofar as this event's name is one of its own elements belonging to it" (Badiou 2005, 179-81). Pertanto si può affermare che la prospettiva soggettiva generata dall'incontro con l'Evento è sempre inclusa nell'evento stesso. Esso coincide pertanto con questa circolarità secondo la quale la sua apparizione è legata alla prospettiva di colui che, attraverso un impegno radicale (Badiou utilizza in varie occasioni il termine "fidelity") determina il suo verificarsi in primo luogo. È proprio questo carattere performativo, questo essere direttamente coinvolto nella produzione dell'evento, a determinarne l'universalità, che non è mai propria di uno sguardo neutrale e oggettivo, ma di una prospettiva soggettiva. L'evento in sé si configura pertanto come l'*objet petit a*, l'oggetto anamorfico causa del desiderio e percepibile solo nella distorsione indotta dal desiderio stesso del soggetto, il cui incontro diretto con esso si configura come un'irruzione traumatica che, nella psicoanalisi lacaniana (una soluzione non condivisa da Badiou) determina una radicale "subjective destitution". In base a questa definizione, che attinge alla dimensione traumatica

del Reale, il verificarsi di un Evento si configura necessariamente come una ripetizione di un incontro sempre mancato – perduto – che può essere esperito solo nella sua seconda apparizione. A questo proposito, e in polemica con Žižek, Badiou si riferisce alla possibilità della “resurrezione” di un Evento mancato, una forma di ri-attivazione (*re-enactment*) che tuttavia produce un “minimo” scarto.

L'ingresso del soggetto nella “notte del mondo” si realizza dunque in connessione con il realizzarsi dell'Evento, la sua completa apparizione che, sospendendo la strutturazione della situazione (“destruction”), ne determina il collasso e l'emergere della consapevolezza che “there's no big Other”, quale garante dello scambio simbolico o linguistico. Lungi dal configurarsi come una indecidibilità in senso decostruzionistico, l'indecidibilità dell'evento è strettamente correlata al concetto di fede come *engagement*, *i.e.* la partecipazione del soggetto al processo di disvelamento della verità dell'Evento. In questo senso tale “eventualità” si configura come indefinitamente irrealizzabile, l'incarnazione della differenza minima (“minimum difference”) tra se stesso e la sua rappresentazione, o tra un elemento e il luogo della sua iscrizione, o ancora tra il sito della sua apparizione e la sua denominazione. Includendo l'elemento stesso del suo nome nell'insieme degli elementi che lo costituiscono, la definizione di Evento in Badiou rappresenta il passaggio dalla logica della *phallic jouissance* a una *Other jouissance*, dalla logica dell'eccezione a quella del *Not-All*. Questa transizione segnala la re-integrazione dell'inconsistenza stessa, il vuoto o il niente, all'interno del sistema simbolico o della situazione. La *phallic jouissance* maschile si fonda sull'illusione di un'uniformità e integrità universale che si regge sull'esclusione di un elemento eccessivo, un “indivisible remainder” (Žižek 1996), non soggetto alla legge della castrazione. Tale elemento costituisce il principio propulsivo del desiderio del soggetto, l'anelito al recupero di questo oggetto perduto e con esso dell'unità originaria e primordiale che viene proiettata metoniticamente in un Oltre (altrove) percepito come irraggiungibile. Al contrario la *jouissance femminile* si fonda sul principio del “not-All” in base al quale questo altrove viene re-inserito all'interno dell'ordine fenomenico in quanto limite, la soglia della sua inconsistenza. Il principio del “not-All” rappresenta l'eccezione di un'eccezione (la negazione di una negazione), ossia l'emergere del vuoto dell'ordine simbolico che viene altrimenti negato dall'azione di un significante (il fallo) e, allo stesso tempo, sottoposto a una reificazione nell'oggetto del desiderio che viene pertanto espulso, garantendo l'illusione di un luogo ove l'assoluta completezza sia ancora possibile, dove esista un altro dell'Altro. Il “ritorno” di questo nulla o non-essere nel cuore dell'essere blocca il deferimento metonimico del desiderio, determinando la caduta dell'illusione e il precipitare del soggetto nell'abisso

dell'impulso, che coincide con il soggetto lacaniano stesso come impulso di morte: "Beyond is not some positive content but an empty place, a kind of screen onto which one can project any positive content whatsoever – and this empty place is the subject. Once we become aware of it, we pass from Substance to Subject, *i.e.*, from consciousness to self-consciousness" (Žižek 1996a, 160). L'incontro con l'oggetto determina pertanto l'esposizione del soggetto alla sua totale inconsistenza, l'incontro con il Reale, ed è perciò precluso dallo schermo della fantasia che proprio grazie alla sua fantasmatica presenza può garantire l'illusione che dietro di esso si celi la consistenza di un oggetto.

In questo senso la femminilità rappresenta, nell'ottica della *phallic jouissance*, tale oggetto, secondo la famosa quanto dibattuta formula "le donne non esistono": "woman is simultaneously a representation, a spectacle par excellence, an image intended to fascinate, to attract the gaze, while still an enigma, the unrepresentable, that which a priori eludes the gaze. She is all surface, lacking any depth, and the unfathomable abyss" (159). Lungi dal definire la loro impossibilità a essere, esse rappresentano l'impossibilità dell'essere *qua* ordine simbolico stesso nella sua totalità, il suo essere "not-All", permanentemente barrato. Affermare che le donne non esistono equivale a sostenere che il Nulla esiste, il che rappresenta il principio primo di ogni vera forma di materialismo. La donna non è esclusa dalla norma della castrazione del fallo, ma vi aderisce completamente escludendo ogni possibilità di una primordiale totalità, di un essere non castrato: "Phallus can perform its function only as veiled – the moment it is unveiled, it is no longer phallus; what the mask of femininity conceals is therefore not directly the phallus but rather the fact that there is nothing behind the mask. In a word, phallus is a pure semblance, a mystery which resides in the mask as such" (Žižek 1995). In accordo alla psicoanalisi freudiana e ancor più lacaniana, due sono le figure che incarnano la totalità illegale e oscena, la figura del "padreprimordiale" e la Dama dell'amor cortese, che rappresenta "a capricious Master who wants it all, *i.e.*, who, herself not bound by any Law, charges her knight-servant with arbitrary and outrageous ordeals". Il rapporto che si stabilisce tra il soggetto e quest'ultima entità riproduce la dinamica del cavaliere-Signore, pur in una forma perversa. In accordo alla lettura di Lacan, l'illusione narcisistica dell'amante cortese maschera la traumatica alterità della "Cosa" che freudianamente si cela nell'impossibilità stessa di accedere a questa figura irraggiungibile. Il rapporto che si viene a determinare è pertanto quello del masochista, il quale genera l'ostacolo stesso che di fatto nega l'accesso alla Cosa, al fine di creare una distanza di sicurezza da essa. Un contatto diretto con tale entità determinerebbe la caduta dell'illusione e una radicale "subjective destitution" da parte del soggetto che si trova a confrontarsi con il

vuoto al di sotto del velo della fantasia, che ha il compito di sostenere l'illusione della presenza di un oggetto perduto. Questo continuo deferimento metonimico dell'incontro con l'oggetto del proprio "sublime" desiderio rappresenta pertanto il meccanismo stesso della sua riproduzione. Nella sua radicale forclusione, la dama dell'amor cortese rappresenta il Reale in sé. Essa non raffigura dunque alcuna forma di purificazione spirituale, ma l'astrazione con cui viene ritratta – l'assenza di qualsiasi tratto particolare – è proporzionale alla sua algida essenza inumana, "the inhuman partner [...] with whom no relationship of empathy is possible", "the zero-level neighbor" (Žižek 2006b, 113) *par excellence*. Il processo di sublimazione in atto nella figura della dama sostiene l'illusione dell'anelito all'incontro (sessuale) con la figura femminile da parte dell'amante, laddove ciò che tale illusione allontana è il terrore che tale incontro determinerebbe. Ciò che il nostro desiderio impone è al contrario la richiesta di un'altra istruzione, un altro compito da assolvere, un nuovo ostacolo che allontani la possibilità di un approccio fisico. Lungi dal rappresentare il massimo grado di allontanamento, in un Oltre irraggiungibile, l'angoscia che il soggetto sperimenta di fronte all'oggetto del proprio desiderio è prodotta dalla sua assoluta prossimità, che rischia di esporlo all'inconsistenza del suo desiderio e dunque del suo stesso essere. Tale incontro si svolge dunque oltre lo schermo protettivo della propria fantasia fondamentale nella quale il soggetto (il bambino) esposto all'enigma del desiderio dell'Altro (il genitore) reagisce mettendo in scena la propria dissolvenza, la scena della propria morte alla quale egli stesso assiste sotto forma di un puro sguardo esterno. La piena assunzione della propria fantasia fondamentale determina dunque una totale "desoggettificazione", una destituzione del soggetto: "It is impossible for the subject to assume his fundamental fantasy without undergoing the radical experience of 'subjective destitution': in assuming my fundamental fantasy, I take upon myself the passive kernel of my being" (Žižek 1997, 116). In questo senso il soggetto e l'oggetto causa del desiderio rappresentano la stessa entità, il retto e il verso dello stesso processo: "the 'lost object' which sets in motion my desire is ultimately the subject herself" (Žižek 1995).

L'incontro, mancato o perduto, con l'oggetto femminile del proprio desiderio rappresenta a mio avviso uno dei caratteri essenziali della narrativa di Vollmann. Nella maggior parte delle sue prime opere, come in *The Butterfly Stories*, *The Rainbow Stories* (in particolare i racconti "The Yellow Rose" "Ladies and Red Lights" e "The Blue Wallet"), *The Royal Family*, *Whores for Gloria*, *The Atlas*, *Thirteen Stories and Thirteen Epitaphs*, il narratore – nella sua totale ambiguità rispetto all'autore – o il protagonista (nell'occasione in cui non coincidano) sono impegnati una relazione a volte impossibile, a volte perduta, a volte

interrotta, spesso letale, con personaggi femminili dalle caratteristiche fisiche nella maggior parte dei casi indistinte, evanescenti. Molte di esse sono prostitute, che vivono in un perenne stato di degradazione, abuso e violenza, da cui l'autore/narratore/personaggio tenta di riscattarle, di salvarle. Nella sua analisi di *Thirteen Stories and Thirteen Epitaphs*, Michael Hemmingson riconosce nella reiterazione di questo schema narrativo il segno della colpa, il vero motore della produzione di questo straordinariamente prolifico autore:

In retrospect, Vollmann is haunted by “that girl whose integrità I did not repair, those burned ghosts whose memory I did nothing for” (209). It seems to be the death of his sister all over again, that dreadful feeling of helplessness. He has to live with his guilt and believe that the next time he witnesses something similar, he will act, he will be a hero and a good citizen. (Hemmingson 2009, 24)

Il rapporto che si stabilisce tra il soggetto del testo e l'oggetto femminile quale motore o causa del suo desiderio è dunque una vera e propria *quest*, la ricerca ossessiva di riparare a un peccato commesso, una mancanza fatale che spinge Vollmann a immergersi in alcuni dei luoghi più degradati del globo o delle città americane, in particolare della sua San Francisco. Le prostitute e le tossicodipendenti che egli descrive sono creature spezzate, dall'aspetto sgradevole (sono segnate da piaghe o pustole, esibiscono sorrisi sdentati, le loro braccia sono coperte dai degli aghi il cui utilizzo continuo ha prodotto la sclerosi delle vene, emanano odori di urina o di sterco, ecc...): il loro carattere è stato corrotto dalle misere condizioni di vita a cui sono costrette, o dalle violenze subite, spesso fin dalla fanciullezza, nella maggior parte dei casi ad opera di altri uomini in cui Vollmann, talvolta, in un *trasference* indotto dal suo senso di colpa, si riconosce: “When I was a young boy, my little sister drowned, and it was essentially my fault. I was 9, and she was 6, and I was supposed to be watching. I've always felt guilty. It's like I have to have sympathy for the little girl who drowned and for the little boy who failed to save her — for all the people who have screwed up” (Vollmann 2009, s.i.p.). Tuttavia questo non impedisce a Vollmann di scorgere in esse non solo la bellezza, tanto più pura forse quanto più deturpata, lacerate, consunta, ma una forma di umanità in un certo senso autenticamente inumana.

Si potrebbe sostenere che l'unico filone narrativo chiaramente individuabile in queste opere – che si configurano come una forma letteraria ibrida, tra inchiesta giornalistica e finzione letteraria, fatti e proiezioni immaginifiche, segnalate da una scrittura nervosa, quasi febbricitante – coincida con l'identificazione e l'isolamento di una specifica relazione tra il soggetto e una di queste “creature” spezzate. Fin dal principio tale rapporto si dimostra

doloroso, impossibile e comunque fallimentare; la relazione viene interrotta bruscamente o ancor più radicalmente conduce alla morte di uno dei due “soggetti”. Le opere in cui questo rapporto con l’oggetto perduto del desiderio assume i caratteri di una vera e propria *quest* e in cui il rapporto si configura come un anelito impossibile verso un Altro-da-sé collocato in un Altrove inaccessibile, sono i tre testi che Hemmingson ha riunito sotto l’etichetta di “William Vollmann’s Prostitute Trilogy” (Hemmingson 2009, vii), i.e. *Whores for Gloria*, *The Butterfly Stories* e *The Royal Family*. A queste andrebbe aggiunto anche *The Atlas*, che letteralmente rappresenta una topografia dell’oggetto perduto.

Mentre, come è stato accennato in precedenza, in *The Butterfly Stories* e in *The Royal Family* si narra l’incontro amoroso tra il soggetto e l’oggetto femminile (di cui è già stata segnalata la natura spesso puramente nominale, di “empty signifier”), un incontro perduto e successivamente ossessivamente rincorso, in *Whore for Glory* e in *The Atlas* tale oggetto femminile non fa effettivamente mai la sua comparsa sulla scena. Il livello di astrazione della donna amata raggiunge così il suo *climax*. Tuttavia la narrazione si configura fin dal principio come una ricerca che si potrebbe definire cavalleresca, se si considera la devozione e la fedeltà al proprio “traguardo” (e cioè al proprio desiderio). Secondo questa prospettiva è a mio avviso possibile sostenere come queste figure femminili possano essere del tutto accostate alla Dama alla quale venivano indirizzate le liriche dei rimatori cortesi. Se si vuole sostenere questa teoria, è necessario tenere in considerazione che Vollmann si è laureato presso il Deep Springs College con una tesi di laurea su Dante e il decostruzionismo. Si potrebbe pertanto sostenere che le tematiche dell’amor cortese gli fossero del tutto note o famigliari nel momento in cui si è dedicato alla stesura di queste prime opere. Sarebbe altrimenti complesso giustificare il rovesciamento che tali figure subiscono nel corso di queste storie, trasformandosi in creature oscene, mostruose e letali. In questo contesto è necessario prendere in considerazione la definizione di ansia avanzata da Lacan: “anxiety occurs not when the object-cause of desire is lacking; it is not the lack of the object that gives rise to anxiety but, on the contrary, the danger of our getting too close to the object and thus losing the lack itself. Anxiety is brought on by the disappearance of desire” (Žižek 1992, 8). Il collasso di questa distanza di sicurezza tramuta l’oggetto del desiderio in una figura mostruosa che investe il soggetto con una *jouissance* insopprimibile, capace di produrre una radicale “subjective destitution”.

Uno di questi incontri è descritto in tutta la sua raccapricciante perversità in *The Atlas*, nel racconto “The Best Way to Shoot H”, in cui l’anonimo protagonista condivide una squallida stanza d’albergo con un’anziana prostituta tossicodipendente, piagata dai segni

delle siringhe, senza più le mestruazioni (e pertanto esclusa dal ciclo vitale), abbruttita dalle terribili condizioni di vita e dagli effetti della droga. Ormai ridotta a puro istinto, l'impulso di continuare a introdurre l'ago in un corpo quasi privo di vita, incapace di trovare quiete nel sonno (la donna non dorme mai, non può di trovare riposo, proprio come un morto-vivente). Il protagonista è terrorizzato e allo stesso tempo quasi assoggettato da questa figura oscena con la quale condivide la dipendenza dalla droga. È lei a iniettargli la sostanza che lo tiene prigioniero, quasi irretito, rafforzando allo stesso tempo la dipendenza da lei. In aggiunta, l'anziana prostituta, che di notte si aggira per la camera, coperta di rifiuti e maleodorante, a volte si siede accanto al protagonista per baciarlo o per toccare il suo sesso, imponendo ancora una volta la sua terribile *jouissance* alla quale, pur nel terrore, egli non sembra in grado di sottrarsi. La relazione che si stabilisce tra questi due personaggi può pertanto essere ricondotta al tema romantico del "death and the maiden" (una variazione del *topos* "amore e morte"), ove il fanciullo innocente è sottoposto alle provocazioni oscene e aggressive, poi frustrate, di una donna sfiorita e volgare. Tale contenuto fantasmatico è caratterizzato da una profonda ambiguità sessuale che oscilla tra il potere fallico non castrato del padre primordiale freudiano e della "vagina dentata" quale agente della castrazione (non-simbolica), quali due aspetti della sostanza pre-simbolica che trabocca di *jouissance*. Il confronto tra il fanciullo asessuato e la donna procace della sessualizzazione ("no more jouissance" e "plus jouissance") rispecchia la relazione espressa dal matema lacaniano della fantasy $\$ \diamond a$. In questo modo si configura la logica del confronto tra $\$$, ossia l'individuo a-sessuato quale soggetto del significante e l'oggetto causa del suo desiderio (a): il confronto che riduce il soggetto allo stato a-sessuato, lo priva di un volto, lo riduce a un mostro, il soggetto lacaniano negativo, quale impulso di morte.

Laddove Gloria rappresenta letteralmente una fantasia infantile e il tentativo da parte del protagonista di "ri-creare" la scena della sua fantasia fondamentale – in questo senso va interpretata la definizione di *fantasy* proposta da Lacan, quale scena in cui il desiderio del soggetto non si realizza ma viene "costruito", sicché la caduta o il trapasso di tale fantasia rappresenta la perdita del desiderio e l'emergere dell'impulso ("drive") – in *The Atlas* l'attenzione si sposta sul tema del viaggio, dunque sul desiderio quale movimento metonimico fondamentale. Tuttavia, come emerge nel capitolo centrale di questo palindromo – il racconto intitolato "The Atlas" – il soggetto/viaggiatore/narratore ripercorre l'atlante non solo dei suoi viaggi passati, ma, attraverso la lettura di alcune lettere teneramente conservate, dei suoi amori perduti. Questa lettura si consuma durante un viaggio in treno nel cuore del territorio canadese. Rivivendo, attraverso la lettura, il trauma di quegli amori fallimentari,

interrotti, il viaggiatore riesce in conclusione a evocare l'enigmatica figura della "Willow Lady", un essere trascendentale, l'incarnazione del doppio osceno superegoico della legge che attraverso i suoi imperativi ("The wind was her breath and the wind's voice was her voice [...] She told him to walk to the waterfall. The wind said: *go*. But he didn't know where the waterfall was"; 261) lo investe con una *jouissance* insostenibile, segnalata da un ritmo che si fa progressivamente sempre più nervoso, compulsivo nell'attenzione ai dettagli, animati da un'immaginazione ormai *out-of-joint*. Il viaggiatore è costretto a confessare a questo essere la sua colpa, i suoi fallimenti, gli amori traditi in una serie interminabile di incontri. Al termine di questa rievocazione – un punto limite che corrisponde più a una brusca interruzione che non al momento culminante di un'enumerazione progressiva – il narratore/protagonista si abbandona all'abbraccio della Willow Lady (il Reale di ciascuno di questi incontri, il prodotto della loro transustanziazione), dissolvendosi nell'atlante che porta con sé, perdendosi nel biancore che ambigualmente richiama il territorio innevato del Canada e le pagine ormai vuote della carta geografica.

The train entered the tunnel. The atlas closed. Inside, each page became progressively more white and warm.

Willow Lady rolled on top of him and took him in her arms. She rocked him to sleep. No more nowhere nobody. She grew a blanket of leaves over him, and he was even warmer. He lay at the center from which the world rotated round and round and round. (265)

Anche in *Whore for Glory* si verifica un processo del tutto simile. Il protagonista colleziona di fatto i ricordi di prostitute che paga affinché gli raccontino la propria storia, spesso legata a violenze subite o a rimpianti ricordi d'infanzia. Come nel *Frankenstein* di Mary Shelley, il protagonista, Jimmy, ricomponne questi frammenti in un'immagine mentale che sostiene la fantasia di questa figura eterea, senza volto e senza carattere, una pura anima o un puro desiderio. Tale accumulazione progressiva di frammenti di vita è accompagnata dal tentativo da parte di Jimmy di manifestare in qualche modo la presenza di Gloria – questo amore perduto o (dal momento che l'ambiguità non viene mai svelata) mai posseduto fin dal principio – nella realtà. Attraverso il particolare già ricordato della parrucca, egli tenta in qualche modo di operare una transustanziazione del proprio desiderio, un tentativo disperato che per un attimo pare avere successo, ma che in definitiva viene frustrato dal fallimento – e dalla distruzione della parrucca da parte di una prostituta che rigetta, come l'indiano di *The Ice-Shirt*, l'imposizione della transference. Come in *The Atlas*, l'apparizione di questa entità non può che coincidere con la dissolvenza, la scomparsa e in definitiva la morte del soggetto,

che in questo caso viene estromesso dalla scena del testo. La morte di Jimmy viene di fatto riferita indirettamente al lettore da due suoi compagni veterani, nel totale silenzio della voce narrante, una strategia narrativa in accordo con la quale il protagonista, di cui poche pagine prima conoscevamo ogni più recondito pensiero, è ridotto a una sorta di leggenda metropolitana. Questo è il prezzo che Jimmy deve pagare per realizzare quello che Lacan definisce “traversing the fantasy”. La morte del protagonista è inoltre accompagnata da un radicale mutamento di prospettiva. All’inizio dell’opera, il narratore rimane ambiguamente sospeso, al limite tra intradiegesi ed eterodiegesi. Nelle prime pagine del racconto, questa presenza si aggira tra i vicoli, i *night clubs* e i sordidi locali del quartiere di Tenderloin, come uno dei suoi abietti abitanti. Dopo aver rapidamente assunto la focalizzazione di una poliziotta in borghese che si finge una prostituta, il narratore ci introduce la figura di Jimmy, coinvolto in una delirante discussione telefonica con una non meglio precisata (a questo punto della narrazione) Gloria, rivelandoci tuttavia che l’apparecchio utilizzato è guasto. Da questo momento in avanti il narratore segue la fantasmatica ricerca di Jimmy, “fissandosi” (in senso psicanalitico, si potrebbe dire) nella focalizzazione di questo personaggio, guidando il lettore nella ricostruzione della sua allucinante fantasia. Tuttavia, in corrispondenza dell’ultimo capitolo, dopo aver lasciato il lettore sulla scena della fantasia di Jimmy in compagnia della sua Gloria, il narratore sembra recedere, ridursi a un puro sguardo che assiste impotente all’incontro tra i due compagni veterani che deformano la devota ricerca di Jimmy, la sua fedeltà assoluta in Gloria (che essi, non condividendola, non riescono ad intendere, come avviene per la Verità dell’Evento in Badiou), in un misero aneddoto di strada. Anche la personalità del narratore, in quest’attraversamento finale della fantasia, va incontro al suo dissolvimento, riducendosi a osservatore incapace di intervenire, una presenza sospesa sopra la desolazione del quartiere.

Nella piena assunzione della propria fantasia fondamentale, il soggetto/autore si immerge nella notte del mondo, rivelando la propria negatività radicale in quanto *vanishing mediator*, una presenza mostruosa senza volto – l’incarnazione dell’impulso di morte, quale eccesso di vita dopo la morte. Tale processo coincide di fatto con il trapasso del soggetto, con la sua dissoluzione che segue la “caduta” del grande Altro, rivelandone l’inconsistenza. Come la figura di Cristo sulla croce, la cui morte si consuma senza la garanzia di un terzo mediatore, il soggetto-*qua*-autore “follows the path of ecstatic love to the end, sacrificing [its] good, [its] ethical substance for God, for his pure Otherness [...] not on account of some external pressure, but out of the innermost freedom of [its] being” (Žižek 2012a, 81). Non vi è pertanto alcuna forma di mistero sacrificale in questo gesto estremo che consegna il

soggetto al nulla e pertanto non può esservi alcuna catarsi estetica, nessuna bellezza tragica: “all that remains is a disgusting excremental stain, a living shell deprived of life”(ibid.). La dipartita del soggetto non è dunque accompagnata, come nella tragedia classica, da una sorta di resistenza morale dell'eroe, che accetta il proprio destino proprio come atto di protesta, conservando di fatto la propria dignità. I protagonisti delle vicende di Vollmann non hanno accesso a questa dimensione morale – in linea con la sospensione del giudizio professata dal loro autore – e la loro dipartita si realizza nell'indifferenza o nello scherno.

La morte di Jimmy viene narrata da un altro reduce suo amico, presentato nel libro con il nome di “Codice Sei”. Il suo racconto si configura come un ricordo, probabilmente alterato dall'alcool, dal momento che nel testo Codice Sei viene presentato come un senza tetto alcolizzato caratterizzato dal fetore insopportabile che anticipa, introducendolo, ogni sua apparizione. Il resoconto è talmente rocambolesco e improbabile che lo stesso Codice Sei non può che scoppiare in una risata, raccontando come Jimmy sia stato inseguito da una prostituta che lui riconosce come Gloria – un'identificazione altrettanto improbabile e poco credibile – e che lo avrebbe ucciso a colpi di arma da fuoco nel bel mezzo di un ristorante cinese in cui il vagabondo stava pranzando. L'improbabile resoconto finale non cela un certo *black humor* attraverso il quale il tanto anelato incontro con Gloria viene iperbolizzato, nelle parole sconnesse di un altro veterano alcolizzato, in un rocambolesco inseguimento che si conclude con l'uccisione di Jimmy da parte di una Gloria in versione killer. Al protagonista non è dato di poter raccontare la propria versione dei fatti, non gli è concesso alcun finale tragico in cui egli possa esprimere una qualche forma di *amor fati*. Tutto si riduce al racconto accidentale di due alcolisti, a uno dei tanti sordidi aneddoti del quartiere di Tenderloin e nemmeno l'impotente narratore, che poco prima aveva accompagnato il protagonista nella sua ossessiva ricerca, può di fatto intervenire, per garantire a lui e al lettore una qualsiasi forma di catarsi. Il finale del testo è pertanto segnato da un tono comico-grottesco, dove all'incontro con l'oggetto sublime del proprio desiderio segue l'uscita di scena del protagonista a cui viene negata non solo la parola ma qualsiasi residuo di dignità. Questa soluzione non deve tuttavia essere liquidata come un'acrobazia letteraria ma rappresenta la conseguenza diretta del processo descritto come negazione di una negazione, il sacrificio della causa Cosa in nome della Cosa stessa, il sacrificio del nucleo del proprio desiderio che segue l'incontro, sempre letale per il soggetto, con la sua essenza, il suo sé noumenico, che determina la “subjective destitution”, la separazione o “soustraction” dall'ordine Simbolico, l'unico ente che potrebbe conferire dignità al gesto del singolo. Tuttavia tale “atto” costituisce la sospensione stessa del dominio dell'Altro, pertanto esso può apparire solo come inerentemente comico. In questo

senso non è solo eticamente scorretto, ma, come ricorda Claude Lanzmann, osceno, considerare e mostrare il *Muselmann* del campo di concentramento in maniera tragica, in quanto tale condizione è semplicemente troppo terribile per essere espressa in questi termini. Questo gesto segnala inoltre il passaggio dalla logica della *jouissance* maschile, fondata sull'eccezione fallica della Cosa a cui si è eternamente fedeli, a quella della *jouissance* femminile del *not-all*, ossia la sospensione dell'eccezione stessa e il suo reinserimento ("re-entry") all'interno dell'insieme degli elementi possibili che di fatto fonda e allo stesso tempo distrugge tale insieme. Ciò che si sacrifica è il contenuto eccezionale che da significato, nel senso di unità e completezza, all'insieme, per aprire quel "gap", la "differenza minima" del taglio traumatico, ove il significato è costituito da una pura categoria formale come il Reale lacaniano. Mentre nel caso dell'eccezione fallica siamo ancora nel regno del sublime negativo kantiano, sicché l'enumerazione dei ripetuti fallimenti, degli elementi patologici, traccia nell'enormità del loro susseguirsi, i contorni della cosa sublime, secondo la *jouissance* femminile l'unica fedeltà possibile è verso il nulla, il vuoto della pura categoria del Reale oltre i possibili significati simbolici, che segnala la differenza minima tra l'elemento e se stesso, il sito della sua eccezione. È questa la dimensione traumatica di colui che sacrifica quanto di più ha di prezioso per nulla. La differenza minima della logica del parallasse che transubstanza ciò che appare essere un atto estetico-patologico in uno etico-religioso non può mai essere collocata in maniera determinata, ma corrisponde a una "unfathomable X" che non coincide mai con alcuna proprietà positiva e non può pertanto essere individuata; si tratta di una differenza unicamente formale, il taglio traumatico. La commedia rappresenta pertanto l'opposto della vergogna, in quanto quest'ultima tenta di mantenere il velo laddove la commedia si fonda sul gesto della sua rimozione: l'effetto comico è dato quando, dopo che il velo è stato spostato, ci si confronta con la ridicola e insignificante essenza del contenuto svelato. In opposizione alla scena patetica dell'incontro sublime, oltre il velo, della Cosa troppo terrificante, perché il nostro sguardo possa sorreggerne la visione, l'effetto traumatico finale si verifica quando, dopo aver rimosso la maschera ci si confronta con esattamente lo stesso volto raffigurato nella maschera, ossia quando, in luogo di un terrificante segreto, si incontra la tautologica identità di ciò che si trova oltre il velo con quello che è posto di fronte ad esso, sicché la Cosa era già lo schermo, il limite precede la trascendenza. In questo senso l'effetto comico non risiede in una differenza laddove ci aspetteremmo l'identità, ma piuttosto, nell'identità in luogo della differenza. Questo è di fatto, per Žižek, lo status della commedia cristiana dell'amore: non l'amore per l'uomo quale eroe tragico, ma l'amore per la creature miserabile e abietta a cui l'uomo o la donna sono ridotti dopo essere stati esposti

all'arbitrarietà della furia divina, l'eccesso inumano nel cuore di ogni uomo, il "neighbor" la cui mostruosità siamo chiamati eticamente ad amare. Pertanto, il capitolo conclusivo di *Whores for Glory*, coincide con il finale di quello che lo precede. L'unica differenza è data dalla sospensione dell'Altro, l'attraversamento della fantasia che trasforma l'incontro sublime nell'aneddoto da strata di due senza tetto alcolizzati. La stessa differenza minima separa Dio quale soggetto trascendentale e la figura abietta del corpo martoriato di Cristo sulla croce, a segnalare l'antagonismo inerente a Dio stesso, la sua suprema contraddizione, il suo stesso trauma nel riconoscersi in quell'abiezione da cui deriva la conoscenza/consapevolezza: Dio "è già sempre stato morto"⁸². In questo risiede la natura "blasfema" della crocifissione in quanto "'unthinkable' traumatic core of pure love" (Žižek 2012a, 81). Lo scandalo insito nella morte di Cristo, lo *stupor* generato dal confronto con la raccapricciante presenza del suo corpo mutilato in seguito alla Passione, è legato al potere sovranaturale che esso incarna, un eccesso raccapricciante che "insiste" oltre la morte, l'incarnazione dell'impulso di morte freudiano: "there is something in the human body which is more than a human body, an obscene undead partial object that is more in the body than the body itself" (85). Questa forma di alienità risiede quindi nel cuore stesso della divinità: "we are not *first* separated from God and *then* miraculously united with him; the point of Christianity is that the very separation unites us – it is in this separation that we are 'like God', like Christ on the Cross, such that our separation from God is transposed into God himself" (Žižek 2012a, 114).

Žižek individua la stessa forma di "blasfemia" nel genere narrativo dell'autobiografia: "Biography is in fact one of the occult arts. It uses scientific means – documentation, analysis, inquiry – to achieve a hermetic end: the transformation of base material into gold. Its final intention is the most ambitious and blasphemous of all – to bring back human being to life" (85). In queste parole è possibile cogliere l'essenza della scrittura blasfema di Vollmann, in cui questo principio raggiunge esiti ancor più radicali ed estremi. L'ossessione per l'esattezza, per il rispetto delle fonti, la presenza "eccessiva" di un apparato critico che si estende talvolta oltre ogni possibilità di fruizione, non rappresentano, come Katherine Spielmann ha sostenuto, un segno di insicurezza, ma si configura come un rituale volto a richiamare un contenuto represso legato ad un evento biografico traumatico, la figura della sorella morta, il nocciolo duro del suo desiderio, che egli proietta nelle sue opere, attraverso figure femminili che rappresentano, nel contesto indagato, una forma di materiale residuale.

⁸² Senza il passaggio attraverso questa radicale negatività, la Morte di Dio non può consumarsi definitivamente ed esso può pertanto ristabilire il suo dominio sotto forma di una "totalizing symbolic frame of reference" (Žižek 2012a, 173), il Grande Altro quale Ordine Simbolico.

Il processo narrativo che Vollmann realizza nelle sue opere risponde pertanto a quell'impulso epistemologico proprio di Edipo, che lo conduce alla cecità nel suo viaggio a Colono. Il racconto si configura dunque come una forma di *summoning* il cui sacrificio finale è quello dello stesso autore. È pertanto evidente come Vollmann sia fautore di una letteratura che si realizza attraverso una forma totale di *engagement*, ove l'"oggettività" della materia narrata può essere garantita solo da una prospettiva soggettiva, retta da una forma assoluta di amore (o di fede per utilizzare un termine caro a Badiou): l'oggetto perduto del desiderio non può sussistere attraverso un punto di vista esterno, laddove esso è metonimicamente assente, ma è presente nello sguardo stesso di chi proietta l'oggetto esternamente. Includere la propria prospettiva all'interno della serie possibile degli elementi in cui questo oggetto è inserito significa oltrepassare il velo della propria fantasia mediante la prospettiva dell'*objet petit a*, in base a quello che Lacan definisce il discorso dell'analista, mettendosi radicalmente in gioco, non al riparo dell'Ordine Simbolico, bensì in un confronto diretto con il Reale. L'unica possibilità da parte dell'autore-*qua*-soggetto di mantenere la propria fedeltà nei confronti di un approccio materialistico al testo letterario, nel tentativo di rivelare il Reale su cui esso si fonda, è dunque di seguire fino in fondo la logica insita nell'esclamazione di Cristo sulla croce, la tragica consapevolezza dell'impotenza di Dio nei confronti della propria creazione. L'unico modo che Dio stesso ha di poter nuovamente intervenire nel flusso storico (culturale-simbolico) dopo la propria "self-contraction" (Žižek 2003, 137) nella Genesi è quello di mettere in gioco se stesso, di un *engagement* totale nei confronti della propria creazione. Pertanto, il Reale dell'autore nel testo non si realizza nell'originaria *kenosis* del momento creativo e nella sua successiva "resurrezione" tramite l'attività ermeneutica del lettore, bensì nella scomparsa radicale dell'autore/Dio *all'interno* del proprio prodotto, a diversi livelli dietetici, o piuttosto, questi due momenti non possono che coincidere come il retto e il verso di uno stesso fenomeno. L'unico autentico atto di soggettivazione ("subjectification") è quello di un "self-withdrawal" dell'autore che espone il lettore all'abisso della propria libertà, intesa come "overproximity of the Real" (Žižek 2012b, 50). In questa sua discesa nella notte del testo, che sospende l'illusione dell'autonomia del linguaggio quale garante assoluto della pluralità infinita di senso, l'autore si rivela in tutta la sua mostruosa presenza, un eccesso di vita che insiste oltre la propria morte: "'subject' designates that X which is able to survive the loss of its very substantial identity, and to *continue to live* as the 'empty shell of its former self'" (Žižek 1996, 126-127).

Il soggetto in questo senso rappresenta l'incarnazione del desiderio di morte freudiano, il vuoto che emerge nel momento in cui scostando il velo della fantasia alla ricerca

della fonte del proprio desiderio si è assaliti dal vuoto che quello schermo celava. Il confronto con quell'abisso è insostenibile e determina un radicale “defacement”, la perdita del nucleo del proprio desiderio e l'ingresso nella circolarità senza senso dell'impulso, quale dominio della *jouissance*. È questo regno oltre l'interdizione della Legge del grande Altro che il corpo di Cristo, o la figura abietta – accecata da questa trasgressione – dell'Edipo a Colono, rappresentano: l'impossibilità di un pieno accesso al godimento, della piena realizzazione dell'Evento. In questo modo deve essere inoltre interpretata l'ossessione di Vollmann per soggetti “al limite”, per utilizzare un'espressione di Dominick LaCapra, per le prostitute, i tossico dipendenti, gli *skinheads*, i *Mujahidin* e i “poveri” del mondo (il tentativo di definire il significato, sfuggente nella sua l'indeterminatezza, di questo termine è all'origine dell'“inchiesta letteraria” che Vollmann intollererà per l'appunto *Poor People*).

Seguendo le riflessioni di Christopher Lasch in *The Culture of Narcissism* (1978), Daniel Grassian sostiene che a partire dagli anni Novanta del secolo scorso i *media* e la cultura popolari hanno accentuato le naturali inclinazioni dell'individuo verso il narcisismo e l'auto-indulgenza, rendendo sempre più facile, e pertanto sempre più difficile, soddisfare desideri personali, la cui domanda viene costantemente ri-creata dal sistema culturale ed economico. Questa forma di società iper-narcisistica “demands immediate gratification and lives in a state of restless, perpetually unsatisfied desire” (xvi). La cultura contemporanea alimenta pertanto la domanda di una soddisfazione istantanea della felicità personale rigettando sentimenti come il cordoglio e la depressione come stati mentali negativi da correggere, disciplinare in una rincorsa dei piaceri edonistici.

In questo senso, Grassian interpreta l'attenzione di Vollmann verso i soggetti appartenenti a quei gruppi sociali esclusi dalla civiltà tardo capitalistica, come le prostitute, gli alcolizzati, i reduci, i tossico dipendenti e altri gruppi, come gli *skinheads* di *The Rainbow Stories* – nei confronti dei quali egli assume la posizione spesso ambigua del semplice “recording instrument” (297) a la Burroughs e del “salvatore” – come un'accusa nei confronti delle derive della globalizzazione democratica. Egli dunque ritrae un mondo in cui un numero limitato di americani benestanti può esercitare il suo dominio sul resto della popolazione globale sulla base della superiorità della moneta, il dollaro, descrivendo uno scenario degradato di sesso e violenza. Il critico sostiene inoltre che lo scopo degli autori della cosiddetta *Generation X* è quello di risvegliare il soggetto americano che rincorre il piacere edonistico, rendendolo consapevole delle forze che possono generare effetti distruttivi anche sulle loro vite, accecate da questa ricerca del piacere quotidiano: “Their target audience is not only amoral, reckless pleasure seekers but also ‘normal’, everyday consumers, the very

backbone of America society” (Grassian 2003, 35). A mio avviso, l’operazione condotta da Vollmann si configura come un tentativo di reintrodurre il fondo fantasmatico su cui si fonda la società edonistica americana, secondo la logica del *not-All*. Il suo interesse per i luoghi più desolati e per i “diseredati della terra” rappresenta l’altra scena dell’America tardo-capitalistica, ove egli individua la “verità” disconosciuta dell’identità e dell’economia libidinale della classe media, che egli rivela allo scopo di operarne non solo una “decostruzione” ma un attraversamento. In questo senso, l’“estremo” verso il quale Vollmann si proietta non è che l’antagonismo inerente della realtà americana contemporanea, un antagonismo, un trauma che segna, come egli rivela nel progetto *Seven Dreams*, tutta la sua storia. Ciò a cui lo scrittore si rivolge non è pertanto una sorta di realtà trascendentale che può essere rinvenuta nell’esaltazione dell’abiezione, “the prettiest thing is darkest darkness” (Vollmann 1993, 3), ma il limite inerente di questa realtà, la sua zona di impossibilità precipita nella realtà generata dal suo stesso sguardo, la frontiera oltre la quale qualcosa ancora può splendere.

Grassian afferma in maniera condivisibile come Vollmann si ponga come un “muckraking writer/journalist” (2003 52) la cui attenzione si sofferma sulle classi più disagiate della società, mostrando i loro fallimentari tentativi di soddisfare il loro desiderio di sesso e droga, ossia una forma di piacere estremo, che conduce alla chiusura autistica nei confronti dell’oggetto del desiderio. Spesso di fatto questa compulsione edonistica degenera in violenza ed è latrice di malattie mortali e dipendenza da sostanze letali, che determinano effetti distruttivi, sia fisici che psichici. Vollmann tuttavia, sulla base del proprio dichiarato agnosticismo, non si estranea dalla realtà rappresentata e si identifica, spesso all’inizio dei propri testi, con un “hedonistic purveyor of pleasure” (52), il soggetto americano al centro dell’economia globale dominata dalla merce e dal dollaro. Spingendosi verso le regioni più remote del globo, tradizionalmente incluse nel Terzo Mondo, o in quelle zone degradate nel cuore dell’America “civile” e “prospera”, egli ritrae spesso individui dai modi brutali e dall’aspetto sgradevole che grazie al potere del denaro possono diventare figure superegoiche perverse o, ambigualmente, personaggi abbattuti, spossati e derelitti in cerca di un contatto umano autentico e pertanto impossibile, secondo la formula lacaniana “Il n’y a pas de rapport sexuel”. Vollmann pertanto si muove sulla linea sottile tra la perversione del soggetto occidentale, sottoposto all’inesausto imperativo a godere e capace di trasformarsi in un perpetratore sadico, e la capacità propria dell’analista di esporre il soggetto stesso al nucleo fantasmatico del proprio desiderio, nel punto in cui il soggetto scopre se stesso all’interno del proprio campo visivo e pertanto avverte dentro di sé la presenza aliena del nocciolo del suo

desiderio. Vollmann opera nel corso delle sue opere questa forma di “over-identification” nei confronti delle “creature” abiette con le quali il soggetto occidentale si trova a confrontarsi nella massima prossimità, rivelando la sua fantasia fondamentale e imponendo una “subjective destitution”, l’emergere della sostanza amorfa del godimento che nei suoi testi viene descritta attraverso la metafora del contagio, della malattia sessuale (HIV) o nella metamorfosi diretta, kafkiana, con una di queste “creature”, “scoprendola” all’interno di se stesso. Sebbene sia innegabile, come sostiene Grassian, che Vollmann desideri ridestare il “self-indulgent American in contrast to the larger world, in which most people struggle at least because of Western prosperity” (Grassian 2003, 53), allo stesso tempo egli non individua in quella porzione di umanità esclusa dal sistema di ricchezza dell’America tardo-capitalistica una innocenza primigenia, né adotta la posizione paternalistica propria del “genio” romantico, ma ciò che egli individua in questo mondo “esotico”, il cuore inumano dell’umanità, una presenza mostruosa, letale, terrificante.

In *The Butterfly Stories* Vollmann mostra le conseguenze terrificanti della ricerca del piacere, attraverso la vicenda di un giornalista americano e di un fotografo che “set out to whore their way across Asia” (Vollmann 1993, 43). Sebbene la relazione che entrambi stabiliscono con queste prostitute segue la stessa logica delle transazioni commerciali, la differenza tra questi due personaggi rispecchia l’ambiguità della posizione soggettiva illustrata in precedenza. Mentre il giornalista si configura come un individuo del tutto amorale e crudele che ricerca nel rapporto con questi altri femminili unicamente la soddisfazione sessuale: “You don’t have to give ’em anything after you buy ’em out. I remember one time this bitch kept pestering me for money; I sent her away with nothing, man. She was crying; it was GREAT” (46); il giornalista viene ritratto come una figura gentile, che mostra rimorsi e sensi di colpa nei confronti di queste prostitute. In questo senso, si può affermare che il fotografo descritto da Vollmann assuma i tratti di una figura simile al Kurtz di *Heart of Darkness*, quale incarnazione della logica perversa del capitalismo occidentale condotta alle sue estreme conseguenze, senza remore morali, senza inibizioni, un’incarnazione del male che Vollmann, attraverso la sua opera, riflette sullo specchio della coscienza dei lettori occidentali. Allo stesso tempo, questa coppia di protagonisti riflette quella diffrazione della personalità dell’autore che si riscontra fin dagli esordi in *You Bright and Risen Angels*, nell’antagonismo che si stabilisce tra “the author” e “big George”, che in questo testo riflette il duplice aspetto dell’individuo occidentale, il perverso sadico e il soggetto del desiderio animato dalla mancanza, dal desiderio dell’Altro. Non a caso il fotografo risponde alle proteste del giornalista richiamando ancora una volta la logica del

capitale di cui egli rappresenta uno strumento: “Well, we’re giving ‘em money, aren’t we? How else they gonna eat? That’s their job. That’s what they do. What’s more, we’re paying ‘em real well, a lot better than most guys would” (51). Grassian si sofferma ad analizzare il desiderio di amore del giornalista in opposizione all’impulso all’incontro sessuale del fotografo. Il critico sostiene che “Implicitly, Vollmann wants the journalist to be seen as a representation of the patronizing, self-serving attitudes which Americans tend to have toward third-world countries, whose inhabitant used to be called ‘our little friends’, a derogatory paternalistic moniker” (Grassian 2003, 54). Sebbene questa componente sia senza dubbio presente nella narrativa di Vollmann, come è evidente nel rapporto tra i due differenti narratori in *An Afghanistan Picture Show*, ove lo “Young Man” assume la posizione ideologica iniziale del soggetto americano bianco colonialista, di ispirazione hemingwayana, ciò non compromette la sincerità dell’amore che egli professa per l’Altro. Questa ricerca disperata dell’amore che conduce il giornalista a risultati fallimentari (egli viene derubato o persuaso a spendere molti più soldi di quanto richiesto). La sua *quest* rispecchia quella del viaggiatore di *The Atlas* (“he wanted to love the entire atlas”: Vollmann 1996, 224) di cui condivide lo slancio amoroso verso l’Altro: “He felt like a God – a loving God, moreover; he loved everyone he saluted; he wanted to love the whole world, which (it now seemed to him) was all he’d ever wanted when he had whores. All he wanted to do with people was hug them and kiss them and give them money” (Vollmann 1993, 102). Non è pertanto corretto definire come illusoria tale forma di amore, determinato dal fraintendimento dell’intimità fisica in luogo del sentimento amoroso. Piuttosto la frustrazione dei tentativi di amare l’Altro da parte del prossimo rientra in quella poetica del fallimento che rende il suo testo – come sostiene lo stesso autore in relazione a *An Afghanistan Picture Show* – un “masterpiece of failure” (Bell 2000, 274). In questo modo, si assiste al passaggio dalla logica del desiderio a quella dell’impulso, che lacanianamente trova soddisfazione proprio nell’“incontro mancato”, nella comunicazione interrotta, e provoca la deriva di ogni relazione. Ancora una volta è possibile stabilire un’associazione con gli amori perduti, mancati, consumati di *The Atlas*.

Fondamentale in questo senso è la figura di una prostituta, Vanna (un personaggio ripreso in *The Atlas*, che di fatto rappresenta una sorta di continuazione della storia), di cui il giornalista sostiene di essersi innamorato. La relazione tra i due segue tuttavia le stesse dinamiche dell’amore cortese, ove le imprese a cui l’amante è chiamato ad affrontare sono poste allo scopo di posticipare l’incontro amoroso. Tuttavia, come sostiene Žižek: “The idealization of the Lady, her elevation to a spiritual, ethereal Ideal, is therefore to be conceived of a strictly secondary phenomenon: it is a narcissistic projection whose function is to render her

traumatic dimension invisible” (Žižek 1994, 90). La figura della *Lady* si fonda proprio sulla sua inaccessibilità, sull’illusione che cela il trauma dell’impossibilità della relazione amorosa, permettendoci di intendere i singoli impedimenti e tentativi fallimentari di giungere all’incontro con l’oggetto del desiderio come degli ostacoli contingenti da poter rimuovere, laddove “our ‘official’ desire is that we what to sleep with the Lady; whereas in truth, there is nothing we fear more than a Lady who might generously yield to this wish of ours – what we truly expect and want from the Lady is simply yet another new ordeal, yet another more postponement” (96). La logica del Reale lacaniano non si fonda di fatto sull’oggetto inaccessibile oltre la frontiera dell’interdizione, ma sull’esperienza del limite che precede la trascendenza, nel passaggio dalla logica del desiderio a quella dell’impulso. Il desiderio di avere Vanna, verrà infatti costantemente frustrato, anche se il giornalista spenderà una cifra notevole per ritrovare la donna, una volta tornato negli Stati Uniti. La sua ricerca si rivelerà vana e la sua ricerca dell’amore si concluderà nella scoperta di aver contratto l’HIV, sicché l’incontro con l’oggetto sublime del desiderio risulta sempre letale per il soggetto.

È pertanto possibile concludere questa riflessione affermando che Vollmann sia in grado di rivelare la fantasia fondamentale che sostiene l’edonismo occidentale contemporaneo, promosso dalla società tardo capitalistica dominata dall’imperativo superegoico a godere. Žižek individua in quest’ingiunzione una profonda ambiguità che rispecchia la differenza tra piacere e *jouissance*, in termini lacaniani. In questo senso l’edonismo consumistico odierno si fonda su un’inedita congiunzione di piacere e limitazioni che sembrano richiamare all’omeostasi del principio di piacere, che suggerisce di evitare gli eccessi della *jouissance*. Tuttavia, il filosofo riconosce come di fatto tale imperativo induca a violare queste limitazioni nella rincorsa a un godimento eccessivo, sfrenato. In *The Year of Dreaming Dangerously*, Žižek ritorna sull’opposizione tra la figura dell’edonista e quella distruttiva del *jouisseur*, “on the one hand the consumerist calculating his pleasure, well protected from all kinds of harassment and threats to health; on the other hand the drug addict (or smoker), bent on self-destruction” (Žižek 2012b, 47). Lo scopo del permissivismo edonistico della società contemporanea è di incorporare tale eccesso non calcolabile nel campo del calcolo misurato del proprio piacere; quello dell’edonismo consumista è di privare la *jouissance* del suo eccesso secondo la logica del sembiante illustrata nel capitolo primo di questa tesi. Il godimento può essere tollerato solo se deprivato della sua componente minacciosa e inquietante. Di fronte a questa “over-proximity” del Reale, che rischia di precipitare il soggetto nella psicosi ove il Reale irrompe nella realtà, è operarne la finzializzazione, introdurre una distanza simbolica da esso. Žižek individua la

reintroduzione della minaccia del Reale nella realtà socio simbolica contemporanea nel consumo di droga e delle sigarette, che incarnano la letalità della *jouissance*. Il consumo di queste sostanze quali incarnazioni della *jouissance* estrema genera in coloro che assistono allo spettacolo del loro consumo un senso di fastidio, inquietudine, tramutando l'Altro che ne fa uso nel "neighbor", la cui presenza ci tormenta. Pertanto, se è vero che da un lato "the commodified provocations to enjoy which bombard us all the time push us towards, precisely, an autistic-masturbatory, 'asocial' *jouissance* whose supreme case is drug addiction" (Žižek 2006b, 311), allo stesso tempo la droga rappresenta l'oggetto a cui si è indissolubilmente legati e che minaccia di inghiottire il soggetto in una *jouissance* eccessiva in grado di sospendere il grande Altro e di convertire l'individuo in *abject* nella chiusura idiota del suo godimento. La figura del tossico dipendente rappresenta pertanto l'incubo, il rovesciamento ma allo stesso tempo il correlativo del soggetto postmoderno votato alla "cura del sé" foucaultiana. Essa rappresenta, nell'ambiguità della passione per il Reale, la possibilità di raggiungere direttamente la Cosa trascendentale attraverso una sostanza che ne garantisca l'accesso, ne sia l'immediata incarnazione, come per l'Eucarestia, secondo la formula della *fantasy* lacaniana. In questo senso, è possibile considerare il tossico dipendente come "l'over-identification" del processo in atto nell'esternalizzazione narcisistica dell'edonismo contemporaneo, attraversando la *fantasy*. Vollmann pertanto espone il soggetto edonistico del tardo-capitalismo alla sua fantasia disconosciuta nell'universo simulacrale del godimento privato del suo nocciolo duro.

Una delle rappresentazioni più efficaci di questa condizione non-umana può essere individuata nel racconto "Just Like Animal" (Vollmann 1996, 112-119). In questo breve resoconto di viaggio viene descritta la figura di una "guida" thailandese che viene pagata dal narratore (si tratta forse un altro dei viaggi di Vollmann) per accompagnare in Birmania lui e una donna incinta il cui nome è celato dall'anonimato della lettera "D". L'uomo non proferisce parola per l'intera durata di tutto l'estenuante traversata del passo montuoso che essi percorrono. Il narratore si interroga sulla natura emblematica di quell'"essere", la cui ostinata insistenza a procedere ignora le intemperie, la fatica (il narratore e la donna compiono la traversata a cavallo, mentre la guida procede a piedi), il buio, e persino ogni forma di scambio umano. Questi infatti non ricambia gli sguardi e le espressioni di ringraziamento del narratore ed è persino indifferente allo stato di maternità della donna, che disperatamente lo implora di fermarsi lungo il tragitto per non compromettere la salute del feto (al termine del racconto il narratore rivelerà che D. ha subito un aborto). Ogni forma di dialogo, ogni interpellanza (nel senso levinasiano di un confronto con un "volto") è preclusa

da questa insensata insistenza a procedere, che obbliga i due viaggiatori a sostenere ritmi impossibili per non essere abbandonati in mezzo alla desolazione delle montagne (una rappresentazione dell'abisso e del vuoto proprio dell'emergere del soggetto come Vuoto). Al principio, l'ipotesi del protagonista/narratore sulla natura di quella "creatura" – alla cui animalità si fa riferimento fin dalle prime battute del racconto – è quella di un'umanità degradata al punto da raggiungere il limite massimo di ostilità verso gli altri esseri umani. Tuttavia, dopo poco, egli suggerisce un'altra ipotesi:

We are fashioned, so it's said, of dust and clay. And perhaps in abodes of poverty, where health, learning, shelter and security are not birthright, the soul is not a birthright, either. Could it be that these men I've met who are just like animals own no self, contain nothing in their skull but brutishness, possess no feelings for other human beings save fear and lust and greed, or even if they feel love, experience it only as a dog or a horse does, without understanding? In these insensible ones do only dust and clay have life? (Vollmann 1996, 115)

Queste figure estreme rappresentano la reificazione dell'Altro in Cosa, il crollo della distanza simbolica che permette la conversione del "neighbor" in volto umano. Questa oggettivazione dell'altro rappresenta al contrario una macchia, un *blind spot* nel tessuto del testo, che testimonia l'impossibilità della *jouissance* dell'altro. Tali "esseri" corrispondono dunque al grado zero di umanità, che emerge quando ogni veste simbolica è stata precedentemente divelta, alla riduzione dell'uomo a pura materia escrementizia, un guscio vuoto. Tramite l'identificazione transferenziale dell'autore con queste figure, con un'umanità che si configura come tale nel momento in cui perde ogni distinzione particolare, rivelando l'eccesso inumano dell'uomo, l'autore testimonia e rivela l'impossibilità di una piena sublimazione della sua soggettività nel testo, ponendosi come un soggetto che emerge nella sua totale dissolvenza, ma che allo stesso tempo produce all'interno del testo un residuo "non-castrato", un eccesso mostruoso di questa transustanziazione quale "over-identification" nell'*abject*, il correlativo oggettivo di una soggettività che si configura come pulsione di morte.

La dimensione del soggetto-*qua*-autore come *plus-d'homme* può dunque emergere nel testo attraverso un processo metatestuale che potremmo definire hegelianamente "negazione di una negazione". Come Cristo, l'autore deve andare incontro al proprio dissolvimento in una forma di *mise en abyme* della propria originaria dissoluzione (*self-contraction*) nel testo, realizzando la sua seconda morte:

Since the big Other as a virtual order, a symbolic fiction, is effective in its very inexistence . . . The fiction has to be destroyed from within, that is, its inherent falsity has to be brought out . . . it is not enough to prove that God does not exist . . . God himself must be made to proclaim his own inexistence, must stop believing in himself. (Žižek 2012b, 104)

Quest'affermazione mette ancora una volta in luce l'ambiguità del soggetto vollmanniano. Nella messa in scena della propria dissoluzione nell'Altro, quale ricongiungimento alla Cosa in un finale gesto d'amore, egli non solo realizza la propria soggettificazione, ma si espone volontariamente al suo stesso perverso sguardo, come autore-persona. Vollmann annienta di fatto una parte di sé e da ciò riceve una *jouissance*, come colui che, spinto dal senso di colpa, vuole distruggere se stesso in un ritorno al nulla quale non-essere. Ecco che l'ambiguità della posizione dell'analista e quella del perverso sadico riemergono nella finale dissoluzione del soggetto come negatività.

Questo processo è stato osservato in precedenza in relazione a *The Atlas*, dove tale soluzione acquisisce una dimensione supplementare che permette di rivelare il cuore stesso della narrazione di Vollmann. Attraverso la propria transustanziazione nel testo letterario, l'autore realizza la propria morte, ma tale processo si rivela allo stesso tempo come la transustanziazione di un trauma fondamentale dal quale la vicenda e, a un livello superiore, l'intera narrativa di Vollmann, hanno origine. Il trauma in questione è la morte della sorella minore, annegata a causa di una disattenzione dello stesso autore in età infantile. L'esperienza testuale si configura pertanto come un *re-enactment* di questo evento traumatico. Nel capitolo intitolato "Under the Grass" il narratore rievoca in prima persona questa tragedia che di fatto inaugura la ricerca quale tema fondamentale del testo. Spinto dal ricordo della sorella scomparsa, un ricordo che lo perseguita nei suoi incubi sotto forma di un'entità femminile terrificante che egli definisce "The White Witch" (104), egli attraversa le zone più pericolose del globo alla ricerca del corpo assente di lei – la proiezione fantasmatica della sua perdita. Il narratore proietta metonimicamente tale assenza in ogni suo viaggio, in ogni suo incontro, seguendo le coordinate erratiche del proprio desiderio (Vollmann fornisce al lettore un "gazetteer" ove vengono appuntati longitudine e latitudine di ogni città, villaggio o meta visitati, ricostruendo di fatto il suo atlante nel testo); tuttavia tale moto proiettivo alla ricerca dell'oggetto anelato è costantemente frustrato dal fallimento, rivelando un movimento sotterraneo che si configura come una circolarità ossessiva attorno a quest'entità fantasmatica, rappresentata nel testo dall'immagine del "night skull," o *caput mortuum*. Tale immagine in base al linguaggio alchemico rappresenta il residuo di un processo chimico, un

residuo ineliminabile – *indivisible remainder* – che rispecchia la natura dell’*objet petit a* lacaniano. Questa curvatura in senso relativistico dello spazio narrativo segnala il passaggio dal principio dialettico del desiderio alla ripetitività compulsiva dell’impulso, che si alimenta attraverso la sua stessa impossibilità, traendone una *jouissance* illimitata – la pulsione di morte freudiana. Il viaggio senza fine del narratore/protagonista/viaggiatore del testo si configura pertanto come un movimento rotatorio attono ad un nucleo traumatico insignificabile che solo retroattivamente può essere individuato nella scena fantasmatica della morte della sorella, che va pertanto ad assumere la posizione del momento fondativo di un’impegno letterario che si nutre della sua stessa riproduzione. Il viaggio non precede il racconto, ma si realizza nello stesso momento della narrazione, che si configura come il racconto dell’impossibilità di raccontare e allo stesso tempo di ricordare, in una totale compenetrazione tra sfera narrativa e sfera biografica, ossia nella riattuazione (re-enactment) che segue la destrutturazione della soggettività in seguito all’evento traumatico. *The Atlas* si configura pertanto come un nodo borromeo che il soggetto genera (come Joyce nell’analisi di Lacan) nel tentativo di conseguire una coerenza soggettiva residuale nel momento in cui il significante Nome-del-Padre fallisce nel garantire una consistenza simbolica al soggetto. Nella psicoanalisi lacaniana tale processo equivale al momento finale dell’analisi, che segue l’attraversamento della fantasia fondamentale e l’identificazione con il nucleo impossibile del proprio desiderio, *le sinthome*. In questo senso, l’identità dell’anonimo protagonista che viene presentato semplicemente come un “traveller”, è “annodata” all’atto stesso di viaggiare, che equivale all’impulso epistemologico di conoscere e a quello scopico del “Recording Angel” di osservare, di vedere, mentre per l’autore-persona si traduce nell’impulso compulsivo a scrivere. Si realizza pertanto una transustanziazione del viaggiatore nell’atlante che egli porta con sé e che titola non solo il romanzo, e allo stesso tempo dell’autore nel suo testo, quale punto singolare, come il capitolo situato al centro del palindromo che reca lo stesso titolo dell’intero progetto narrativo, che pertanto ripiega su se stesso, nella circolazione impazzita dell’impulso. In questo senso, inoltre. L’atlante rappresenta dunque una metafora (sostituzione) della transustanziazione dell’autore Vollmann nel libro *The Atlas*, una compenetrazione totale tra viaggio, scrittura, ricordo e recupero del trauma biografico dal quale questa forma di scrittura compulsiva ha origine. Questo processo è mostrato in tutta la sua efficacia proprio nel viaggio all’interno del Canada che il viaggiatore compie nel capitolo “The Atlas”, e che di fatto si configura come un viaggio verso il cuore stesso del desiderio del soggetto. Durante questo tragitto, il narratore/viaggiatore recupera le lettere dei suoi amori perduti. Tali “remainders” (nel doppio senso di residui – “remainders” - e ricordi –

“reminders”) rappresentano in un certo senso la transustanziazione delle donne che egli ha amato nel corso della sua vita, amori fallimentari che, come ammette lo stesso autore, sono stati sempre ostacolati dal ricordo della sorella defunta. Ogni lettera rappresenta pertanto un *left-over* che testimonia l'impossibilità della *jouissance* quale metafora della relazione impossibile con la sorella scomparsa – “Il n'y a pas de rapport sexuel”. Lo stesso principio è presente anche in *Whores for Gloria*, dove i racconti delle prostitute che Jimmy “colleziona” fungono da materia prima per costruire la propria fantasia, strutturata come un ricordo d'infanzia perduto. Anche in questo caso, la ricerca di Jimmy si rivela come un tentativo di ricordare, di recuperare un trauma fondamentale, un incontro mancato e impossibile – l'incontro con l'oggetto impossibile del proprio desiderio, incarnato, in una delle sue plurime ipostasi, nella figura della Dama dell'amor cortese. La stessa riflessione può essere estesa anche alla fotografia che il *buttefly boy* mostra ai perplessi abitanti di Phnom Penh. Attraverso questi oggetti, si realizza all'interno del testo una sorta di “summoning”, un rituale volto a determinare una transustanziazione della relazione fondamentale perduta, una sorta di ritorno del represso in “real presence”, che coincide con la fantasia fondamentale del soggetto. Questo processo richiama dunque, a livello metatestuale, un “re-enactment” del trauma biografico vissuto da Vollmann.

A questo punto è possibile cogliere i differenti significati della scomparsa dell'autore all'interno del testo, nel senso della dimensione dell'atto lacaniano, l'atto primo di soggettificazione. Ogni lettera su cui il viaggiatore indugia, ogni fermata del viaggio in treno che lo conduce nel cuore del Canada, ogni ricordo rievocato, ogni fallimento rivissuto contribuiscono a ricostruire la scena della fantasia, a realizzare la transustanziazione della sorella perduta, a permetterle di “rivivere” (questo termine mira a superare la contrapposizione tra il concetto di *ripetizione* di Žižek e quello di *resurrezione* di Badiou) nel testo, ma allo stesso tempo questo processo coincide con la progressiva desoggettivazione dell'autore che svelle, l'uno dopo l'altro, ogni strato della propria identità come individuo, fino a rimanere “an empty shell of its former being”. Egli rappresenta l'ultimo sacrificio necessario affinché questa manifestazione “in presenza” dell'incontro perduto possa realizzarsi. L'apparizione della Willow Lady, come quella di Gloria, sono letali per il soggetto, che di fatto non può sopravvivere al confronto col nucleo fondamentale della propria fantasia (quest'incontro impossibile è definito per l'appunto dal *mathema* lacaniano $\$ \langle \diamond \rangle a$.) Attraverso la messa in scena della propria scomparsa all'interno del testo, Vollmann da un lato realizza l'incontro con la sorella scomparsa, e dall'altro si sottopone a un processo totale di auto-censura, annientando di fatto una parte di sé e riunendosi a lei in una morte

simbolica. Il testo si configura come la ricostruzione della scena della fantasia fondamentale in cui il soggetto assiste al momento impossibile della propria nascita (il rapporto sessuale dei genitori) o della propria morte come un puro sguardo esterno, e dunque, nell'accezione lacaniana, reificandosi nel suo stesso sguardo *qua* oggetto. Tramite il successivo *mise en scene* di questo dissolvimento nel testo, e cioè il raddoppiamento della prima morte nella seconda morte testuale, l'autore attraversa questa scena (ancora una volta si presenta la metafora del viaggio e dell'esplorazione, specialmente in correlazione a scenari artici o coperti dal ghiaccio e dalla neve) mediante il metaforico ricongiungimento alla figura dell'amore perduto. Secondo la logica del perverso sadico, questo gesto è in grado di sprigionare una *jouissance* che si nutre della messa in scena della propria castrazione. Tuttavia, se si adotta l'ottica dell'analista, esso può determinare l'attraversamento della fantasia e il passaggio, attraverso il sacrificio dell'autore, a una *jouissance* dell'Altro, reintegrando l'oggetto escluso all'interno del sistema simbolico e rivelandone l'inconsistenza, il suo *not-All*. Tale *jouissance* femminile è pertanto legata al linguaggio e può realizzarsi in esso. Di fatto, questo raddoppiamento della morte dell'autore nel testo in una sorta di *mise en abyme* della propria dissoluzione nel testo rappresenta il momento fondativo, l'atto di nascita di Vollmann quale autore: l'atto di scrivere come ricordare e dunque come ripetere, palindromicamente, sentieri già percorsi equivale in questo caso a creare, un atto di *invention* come ripetizione in cui la pulsione di morte suscitata dal trauma si rivela artisticamente produttiva, in grado di generare un'opera d'arte. Il raddoppiamento della morte dell'autore si rivela pertanto come il gesto primario in cui la sua soggettività, come una sostanza non morta, può perpetrarsi, conservarsi nel testo. La figura dell'autore all'interno del testo rivela l'ostacolo insito nel processo di transustanziazione, che non può mai realizzarsi completamente; il ricordo persiste e non può mai essere del tutto dimenticato in una forma di sublimazione creativa pura. Il dissolvimento finale del soggetto non coincide con l'oblio della dimenticanza del ricordo traumatico, o con una sorta di "working through" conciliatorio, ma con il sacrificio del nucleo stesso del proprio desiderio, l'abisso della notte del mondo, dal quale l'autore-*qua*-soggetto può emergere solo come un essere non-morto, una presenza che "insiste" nel testo.

3.2. *L'io iper-testimoniale, tra bearing witness e giving testimony*

In *Finzione, cronaca e realtà*, Hanna Serkowska definisce *Gomorra* come un esempio eclatante di estetizzazione e “belletrizzazione della cronaca”, animata dall’“ambizione di far parlare le cose da sole” che si realizza attraverso l’ingresso diretto dell’autore nella realtà esplorata, “dando visione ai dati e raccogliendo le testimonianze ma frullandole nella [sua] voce” (Serkowska 2011, xiv). Secondo Alberto Casadei, le marche testimoniali sono esibite nel testo e creano nel lettore un effetto di veridicità, rafforzato dal fatto che l’autore-narratore non si pone in una posizione superiore, neutra, scientifica rispetto alla sua materia, ma è compromesso con essa e in parte rischia di scivolarvi. Egli non ne è affatto estraneo, anzi il suo è un impegno costante per resistere, per evitare che la sua pervasività dilagante finisca per inghiottire la sua esistenza e quella di tutti coloro che abitano qui territori. In *Le politiche dell’irrealtà*, Arturo Mazzarella conduce la sua analisi a partire da presupposti del tutto simili, salvo ampliare la prospettiva della sua indagine. Egli individua uno dei tratti distintivi del testo, se non il più significativo, nell’ubiquità del narratore-testimone, che come un segugio, o meglio, un “porco da tartufo” (Saviano 2007, 179), si mette sulle piste del reale. Il critico sostiene infatti che la credibilità, l’autenticità e l’affidabilità del racconto non è da imputarsi alla veridicità delle fonti, quanto alla presenza del narratore-protagonista, nella sua coincidenza con l’autore, e dunque al potere performativo dell’atto testimoniale.

Nella sua analisi dell’autofinzione, quale branca della *non-fiction*, Daniele Giglioni ne individua il carattere fondamentale proprio nell’alto tasso di autorialità, sicché, per contratto, “non si può mai prescindere dall’*imago*, se non dalla figura reale, di chi scrive: il lettore stipula con lo scrittore un patto che lo impegna a considerare ciò che legge come emesso da una voce reale, da una persona concreta che risponde con nome e cognome” (Giglioni 2011, 53) – a differenza del romanzo in cui il narratore è comunque parte del piano diegetico, è della stessa sostanza dell’invenzione. Mediante una serie di strategie formali, il movimento narrativo fondamentale di Saviano sarebbe incentrato nella metamorfosi del narratore in personaggio, realizzando uno “straripamento dell’io” (Mazzarella 2011, 36) che diviene in questo modo il vero fulcro del romanzo. Egli si insinua nella molteplicità degli eventi riportati, “esibendo” al lettore il resoconto della sua esperienza diretta, garantendone la referenzialità. Anche Raffaele Donnarumma sottolinea come in *Gomorra* il *pathos* della verità e della partecipazione civile di cui l’opera si carica non è accompagnata da un approfondimento documentaristico così esteso come di ci aspetterebbe. È altresì la voce

narrante ad assumersi la responsabilità dell'affermazione, appropriandosi del reperto d'archivio così come della pagina di giornale o dello stralcio di intercettazione riscrivendolo, trasformandolo in racconto. Secondo Giglioni, non ha strettamente rilievo se ciò che viene dichiarato corrisponda o meno alla verità, "l'importante è che dica Io, ci metta la faccia. La regola aurea dell'autofinzione recita: io so, io ho visto, io ricordo, io penso, io c'ero e ne rispondo" (Giglioni 2011, 54). Pertanto, anche laddove si opera una falsificazione, essa non può che essere autenticamente falsa, e dunque vera.

L'autofinzione attinge dunque alla dimensione propria della sembianza lacaniana (*objet petit a*) che, come sostiene Russel Grigg, è "both seductive and deceptive" (Grigg 2007), il cui inganno si distingue da quello del realismo mimetico, quale sostituto fittizio e artefatto del Reale, in quanto la sembianza raggira invocando l'impressione che vi sia un Reale sostanziale dietro essa. Jacques Alain Miller ha sostenuto che "semblance is a mask (veil) of nothing" (Miller 1999, 10), alimentando la fantasia di un "oltre", un Reale oltre le apparenze, laddove secondo Žižek l'ostacolo stesso (il velo) rappresenta già in sé la Cosa "oltre", il *gap* che previene l'accesso ad essa, ossia l'antagonismo rappresentato dalla macchia che distorce la vista dell'oggetto percepito in uno sguardo obliquo, parziale. Il Reale non rappresenta l'accesso a una prospettiva diretta, neutra, dell'oggetto, ma coincide con l'antagonismo della distorsione prospettica stessa. Ciò non implica che "all discourse is semblance", come sostiene Bernard Baas (2007, 86); piuttosto, secondo la formula della *feminine jouissance* lacaniana, non vi è discorso che non sia una sembianza, ossia non esiste un discorso della non-sembianza, sicché la verità è sempre la verità della distorsione prospettica in quanto tale, non la realtà oggettiva che viene distorta dall'intervento di una prospettiva particolare. La sembianza *qua objet petit a* inganna producendo l'ombra (per utilizzare un termine caro a Perniola) del Reale soggiacente, e in questo modo genera una *jouissance* della sembianza (o nella sembianza), la *jouissance* prodotta dal fatto di essere consapevoli di avere a che fare con una mera sembianza. Il lettore gode nel pretendere che il narratore rappresenti l'autore persona, ossia gode del suo simulacro testuale quale sembiante. Questa figura si trova pertanto al limite tra la simulazione dell'Io (il processo finzionale e immaginativo proprio della finzione narrativa) e l'Io del simulacro (che mantiene comunque la sua autenticità: il simulacro prende vita autentica, si carica di *jouissance* ma, come mostra la *science fiction* di Philip K. Dick, esso rischia di sostituirsi all'autore-persona, prendendone il posto nella coscienza dei lettori). Allo stesso tempo, la logica impiegata dal testimone testuale rispecchia il rovescio del *pseudómenos lógos*, o del paradosso del mentitore, ossia un'affermazione rispetto alla quale il tentativo di stabilire il valore di verità conduce a un

paradosso (“quest’affermazione è falsa”). Come sostiene Alenka Zupančič, il mentitore non può mai ammettere di mentire, poiché in quel caso direbbe la verità, ossia ciò renderebbe impossibile l’atto di mentire (Zupančič 1998, 62). Attraverso la logica lacaniana, questo paradosso può generare la consapevolezza della dimensione autentica del soggetto (il soggetto barrato lacaniano quale pura negatività) che si manifesta nella differenza e nella separazione radicale tra soggetto dell’enunciazione e soggetto dell’enunciato: attraverso l’affermazione “Io sto mentendo” si sviluppa la consapevolezza dell’inautenticità del proprio essere, ossia della propria posizione soggettiva nell’enunciazione, e in questo modo si afferma la verità. Lacan di fatto opera un’inversione del *Cogito* cartesiano, in quanto il soggetto lacaniano “è dove non pensa”, ossia è inconscio. Il testimone manifesta al suo interno questo stesso antagonismo, nella sua inerente non coincidenza con la sua posizione dell’enunciazione. Questo processo, come verrà illustrato in seguito, è alla base della dimensione dell’autore-narratore e del personaggio di William Vollmann, che genera effetti perturbanti proprio attraverso questa radicale non coincidenza del soggetto con se stesso, spesso all’interno della stessa frase, come avviene in *You Bright and Risen Angels*. In Saviano, questa dimensione antagonistica emerge solo in alcuni momenti della narrazione, mantenendo una profonda ambiguità, spesso indecidibile, rispetto alla concezione del testimone-sembrante illustrata da Mazzarella e individuata da Gigliani.

Quella compiuta da Saviano viene interpretata come un’auto-designazione che si rafforza di pagina in pagina e che risponde a quel “culto dell’evidenza”, per cui “la realtà si esaurisce nell’orizzonte che di volta in volta si rende visibile” (Mazzarella 2011, 7). Nel momento in cui uno scrittore “decide di occultare la propria funzione creativa, per presentarsi nei panni di un asettico testimone oculare, il sistema letterario comincia . . . a registrare vistose anomalie” (13), con il rischio di risucchiare il lettore nella proteiforme mutazione dei ruoli impersonati dal narratore, nel tentativo di ridurre il testo letterario a “documento”. Ciò che Mazzarella sembra pertanto imputare a Saviano è di aspirare a una letteratura del Reale come effetto finale, secondo la dinamica individuata da Žižek in *Welcome to the Desert of the Real*, un puro “acting out” del reale, che si realizza mediante una dissimulazione cosciente del discorso letterario. Lo scrittore realizzerebbe pertanto un’operazione simile a quella del *Kitsch*, colmando attraverso l’effetto performativo della testimonianza la frammentarietà dei fatti della cronaca, piuttosto che affidarsi al potere dell’immaginazione, dando voce a quelli che il critico definisce “i fantasmi dei fatti” (Mazzarella 2011, 13)⁸³.

⁸³ “La cronaca . . . riproduce una raffigurazione degli eventi limitata alla loro atomizzata singolarità, poiché il risalto attribuito a ciascuna notizia richiede di continuo un’enfasi che non consente di cogliere la ‘concatenazione dei livelli, i nessi,

Adottando una prospettiva lacaniana, ciò che si invoca è il deferimento metonimico proprio della dimensione del desiderio, sicché la frammentazione della cronaca spinge alla ricerca di un nuovo “quilting”, di un nuovo “Master Signifier”, sorretto dall’immagine, ossia da una fantasia sottostante su cui poggia la sua operazione. Per Saviano, al contrario, sarebbe indispensabile dissolvere i riflessi della realtà e dissipare i fantasmi che avvolgono i fatti. Lo scrittore lancerebbe così una sfida all’inautenticità dell’immagine per demarcarne nuovamente la differenza con la realtà, quale pura apparenza o simulacro. In questo senso, Mazzarella considera *Gomorra* come un’opera “malinconica”, che desidera una realtà in senso tradizionale, fatta di “carne”, che riconosce il ruolo debordante dell’immagine nella società contemporanea, ne individua il legame con i regimi di potere, e pertanto ne teme gli effetti, rifuggendola ferocemente.

Il rischio di quest’impostazione, che si struttura a partire da una serie di opposizioni volte a mostrare come l’indeterminazione – l’ambiguità tra immagine e realtà – che emerge nella compenetrazione tra testimonianza storica e ricostruzione narrativa rappresenti un modello ermeneutico ben più adatto a cogliere la complessità del Reale, è di appiattare la posizione del testimone a quella di un occhio puntato sulla realtà e capace di esercitare la sua capacità organizzativa sulla stessa, laddove il paradigma della testimonianza rivela notevoli complessità e sfumature. Di fatto la partecipazione del narratore agli eventi narrati, come analizzato da Stefania Ricciardi proprio in relazione a *Gomorra*, o da Giglioni, può imporre una serie di distorsioni sulla materia narrativa tali da compromettere proprio quella linearità, quel grado-zero, quella neutralizzazione del Reale che Mazzarella lamenta. Il testimone-scrittore non è un semplice custode di quella Verità celata al di sotto della superficie che egli sonda con il suo sguardo, ma è allo stesso tempo colui al quale questa verità è preclusa, sfugge costantemente, non in virtù della sua assenza, della sua mancanza, ma dell’eccessiva prossimità con quel Reale. Giglioni appare perfettamente consapevole della dimensione negativa dell’Io dell’autofinzione. Il rapporto con la realtà che si stabilisce in queste opere è tale che più il soggetto parla di sé, manifestando apertamente il suo Io, al punto di porlo al centro della scena narrativa, quasi ad abbracciarla nella sua totalità, “più sembra farsi da parte a stilare il verbale della sua marginalità, della sua impotenza, della sua inesistenza. Più che una narrazione di azioni si tratta di un catalogo di atti mancati, non compiuti o

non sempre visibili a occhio nudo, che legano i vari episodi di cui si compone il formato complessivo della cronaca stessa: inafferrabile, di conseguenza, da parte di un’interpretazione che si rivolga ai semplici contenuti. Sono i processi che presiedono alla creazione dell’immagine, viceversa, il nodo ogni volta da cogliere. Procedendo lungo una tale traiettoria, ci ritroviamo nuovamente di fronte a quel groviglio in cui si sovrappongono i fatti e le immagini – o i fatti e i ‘fantasmi dei fatti’, avrebbe detto Sciascia” (Mazzarella 2011, 53-53).

impossibili da compiere” (Gigliani 2011, 55). Questa formula richiama il concetto del Reale lacaniano qua “tuchè”, o incontro mancato, che pertanto si verifica sempre per la prima volta solo la seconda volta. In questo consiste dunque la dimensione traumatica dell’autofinzione: “È intorno a questo centro traumatico, a questo nodo borromeo tra autentico e inautentico, tra esserci e non essere, che ruotano la maggior parte delle opere di autofinzione” (55). La risposta a questo nucleo traumatico insito nella posizione del testimone è un radicale “esibizionismo” di fronte al timore del proprio non-essere. Ciò che è soggetto al dubbio è il nucleo stesso del proprio essere, la propria consistenza come soggetti. Pertanto, ci si rivolge all’esterno, attraverso un gesto disperato, che non equivale all’articolazione simbolica della propria “espressione” (presentandosi come il soggetto dell’enunciato, il significante che rappresenta il soggetto nei confronti degli altri significanti della catena simbolica) ma della propria “condizione”. Ciò che si comunica, che viene integrato all’interno del circuito socio-simbolico, pur essendo estraneo al linguaggio, non è l’identità ma la propria differenza, intesa come differenza da sé, determinata dalla presenza di un resto o residuo non castrato e dunque non spendibile, l’*objet petit a*. Tale condizione comune non è dunque la rivendicazione di un tesoro segreto nascosto all’interno dei forzieri dell’Io, quanto la percezione della propria contingenza, una sorta di fatalità paradossale che non concede *amor fati*. Il soggetto percepisce la propria negatività proprio nella sua evacuazione dal suo stesso resoconto. Questa condizione definisce le coordinate dell’individuo all’interno della società tardo capitalistica contemporanea e descrive una “perplessa navigazione intorno a una realtà che preme ed esiste ed è dappertutto, ma non per noi. Non si tratta più di saltare al di là dello specchio ma di dar conto del fatto che, sia o no un velo di Maya (o di Matrix) il mondo in cui viviamo immersi, non per questo esso ha cessato di procurarci emozioni, desideri, paure, intensità affettive” (Gigliani 2011, 57).

La condizione descritta da Gigliani rispecchia il mutamento del paradigma culturale della società contemporanea, nel passaggio ad un’economia libidinale perversa, determinata dalla perdita dell’efficienza simbolica, ossia dal venir meno dell’azione del significante Nome-del-Padre quale agente della castrazione e l’emergere dell’Altro della conciliazione di Simbolico e *Jouissance*. Tale godimento viene pertanto nuovamente integrato nella nostra esperienza della realtà, sotto forma dell’imperativo superegoico “Enjoy!”. Si assiste dunque all’intrusione di una *jouissance* clandestina nel campo dell’ideologia ufficiale, sicché la *fantasy*, quale supporto dell’edificio ideologico di cui rappresenta lo sfondo osceno, oggi viene portata in superficie. Secondo Lacan, l’esibizionismo costituisce una forma di perversione nel suo legame con l’impulso scopico, ossia allo sguardo come *objet petit a*.

Nella sua analisi sulla perversione, Stephanie S. Swales illustra il legame tra lo sguardo e l'affezione della vergogna, sostenendo che lo scopo dell'esibizionista è quello di generare vergogna nell'Altro, facendo apparire lo sguardo nel campo dell'Altro (Swales 2012, 130). In *The Neighbor* (2006a), Žižek ricollega di fatto la vergogna alla figura del grande Altro il cui sguardo provoca in noi quest'affezione. Tale sguardo è esterno, lo sguardo del terzo che non appartiene all'occhio ma a un mondo onniveggente: "Our fundamental striving is not to observe but to be part of a staged scene, to expose oneself to a gaze – not a determinate gaze of a person in reality, but of the nonexistent pure Gaze of the big Other" (Žižek 2006a, 177-78). In *Tarrying with the Negative*, egli sostiene che la vittima dell'esposizione oscena dell'esibizionista non prova imbarazzo per la presenza del soggetto perverso ma per la sua fascinazione/repulsione al cospetto del grande Altro immaginario. In questo senso l'esibizionista non riduce la sua vittima a oggetto, piuttosto opera in essa una soggettivazione, provocando in essa quella frattura che configura il soggetto lacaniano, qua \$ (Žižek 1993, 260). Gerard Wajcman sostiene che il soggetto moderno è generato dall'illusione dell'esistenza di uno spazio "interiore" escluso dallo sguardo pubblico, sicché il soggetto può osservare il mondo esterno da una distanza di sicurezza, proprio in virtù di questa zona di esclusione dallo sguardo dell'Altro. Tuttavia, "nothing in truth looks at the spectator, except himself, his own gaze in the field of the Other. His own gaze ex qua, placed outside" (Wajcman 2004, 64). Wajcman suggerisce di perpetrare l'illusione, mantenendo la consapevolezza che si tratti solo di una finzione, pur vitale per il soggetto. Colui che rifiuta l'inganno incorrerebbe nel delirio psicotico, la totale esposizione allo sguardo che determina la chiusura in un Reale terrificante. Žižek sostiene di contro che tale soluzione corrisponde al disconoscimento cinico, per cui si indulge nell'illusione proprio in virtù della consapevolezza che essa rappresenti solo una finzione, ignorando pertanto il reale attaccamento del soggetto a quella scena. Al contrario, la sospensione del grande Altro dell'ordine simbolico determina il rovesciamento del complesso panottico del controllo globale, che si realizza attraverso l'invocazione disperata dell'esibizionista di uno sguardo fantasmatico che possa garantire l'essere del soggetto. L'incubo panottico dell'esposizione completa allo sguardo dell'Altro-controllore (il grande Altro) si rovescia pertanto nell'ansia che deriva dall'assenza dello sguardo, che si tenta di ristabilire attraverso un surrogato, lo sguardo fantasmatico della telecamera, che mette in scena la nostra agognata rimediazione, ma appunto come messa in scena. In *Dal tragico all'osceno*, Antonio Scurati sostiene infatti che l'esperienza mediata abbia talmente colonizzato l'esperienza vissuta da sussumerla sin nella sua stessa possibilità di esistenza. Il critico sostiene che l'atto di fotografarsi compulsivamente in occasione di

eventi significativi, anche se non soprattutto tragici e funerei, attraverso differenti dispositivi digitali, garantisce a distanza di tempo, attraverso la mediazione immaginifica, la realtà dell'istante supremo. Questo gesto permette pertanto al soggetto di ottenere una consistenza differita, secondo il tempo è quello simulacrale del futuro anteriore: nel momento in cui nel futuro si osserverà la foro il soggetto potrà ricevere la garanzia della propria sussistenza. L'immagine digitalizzata consente non soltanto di affermare "io c'ero", ma soprattutto "io ci sono", lenendo l'ansia del proprio non essere attraverso un esserci. Allo stesso modo, malgrado possa generare l'impressione di una pulsione trasgressiva volta ad ottenere una soddisfazione totale, l'attività del perverso di fatto non mette in scena la negazione della castrazione, ma è volta a porre un limite alla propria *jouissance*, alla presenza opprimente della *mOther*. Anche quando il masochista si pone come strumento del godimento dell'Altro, in realtà egli sta operando sulla propria *jouissance* nel tentativo di limitarla. Quale soggetto solo parzialmente castrato, il masochista si trova escluso dalla legge simbolica, sicché si rivolge a ciò che percepisce in connessione ad essa, generando un Altro fantasmatico (Dominatrice) in luogo della Legge simbolica, al fine di mettere in scena la propria castrazione, che costituisce il vero oggetto del suo desiderio.

La consapevolezza della non-consistenza del grande Altro non equivale inoltre alla fantasia psicotica paranoica della totale esposizione allo sguardo. Nel primo caso l'Altro viene percepito come mancante, assente, barrato, una "lacuna" segnalata e allo stesso tempo celata dalla presenza dell'*objet petit a*, che in questo senso è correlativo al soggetto, ossia il soggetto equivale alla negatività nel capo dell'Altro, l'antagonismo che lo attraversa. Nel caso dello psicotico, al contrario, l'Altro non è mai barrato, non costituisce una finzione, ma è Reale, rappresenta l'altro del grande Altro. La logica illustrata risponde al principio fantasmatico dell'"interpassivity" nella sua connessione con il grande Altro. In *Contingency, Hegemony and Universality*, Žižek definisce questo concetto in opposizione all'identificazione immaginaria dell'*ideal ego*, che permette di ottenere soddisfazione attraverso l'azione dell'altro (con il quale ci si immedesima) pur rimanendo in una posizione di passività. Al contrario, nell'interpassività il soggetto può mantenersi attivo solo presupponendo la presenza di uno sguardo esterno sedotto e affascinato dalle proprie azioni:

This third gaze – the point from which I see myself as likeable, in the guise of my ideal ego – is the ego ideal, the point of my symbolic identification, and it is here that we encounter the structure of interpassivity: I can be active . . . only in so far as I identify with another impassive gaze from which I am doing it,

that is, only in so far as I transpose on to the other the passive experience of being fascinated by what I am doing, in so far as I imagine myself appearing to this Other who registers my acts in the symbolic network. (Žižek 2002, 116-117)

Il presupposto dell'esibizionismo è il trasferimento del proprio osceno godimento⁸⁴, la passività della propria *jouissance* all'Altro, allo scopo di allontanare la sua intollerabile prossimità e ripristinare la distanza simbolica, lo schermo che separa il soggetto dall'oggetto nel campo visivo. In *Less Than Nothing*, il filosofo sloveno illustra l'ambiguità del principio per cui la visione che il soggetto rivolge al mondo è sostenuta dall'impressione che gli oggetti all'interno del campo visivo, o meglio del campo scopico, restituiscono lo sguardo del soggetto, che pertanto è sempre già osservato. Questo sguardo dell'oggetto è sostenuto dal desiderio del soggetto e rappresenta l'oggetto causa del desiderio o *objet petit a*, il *je ne sais quoi*, ciò che nel soggetto è più di se stesso, il segreto del proprio desiderio che gli è forcluso e che è percepibile solo attraverso lo sguardo dell'altro, ossia ciò che l'Altro trova desiderabile nel soggetto, secondo la formula lacaniana per cui il desiderio è sempre desiderio dell'Altro. Tale oggetto esiste solo nello sguardo dell'Altro e pertanto rappresenta il desiderio del soggetto inscritto nell'oggetto, nel campo dell'Altro. Tale oggetto-sguardo non è prodotto dal grande Altro, non è un mero effetto simbolico, e pertanto sopravvive alla sua destituzione. Il grande Altro stabilisce pertanto una distanza di sicurezza simbolica, una "gentrificazione", capace di tenere a bada la prossimità dello sguardo che genera nel soggetto un'ansia insopportabile, ossia il confronto con il nucleo fantasmatico del proprio essere di cui si ha esperienza nello scenario della fantasia fondamentale. In questo caso l'oggetto percepito come seducente, dotato – secondo la definizione di Walter Benjamin – di una propria aura, si converte nella testa di Medusa. In questo modo Žižek definisce la natura ambivalente dell'*objet petit a* quale oggetto del desiderio e oggetto dell'impulso. L'oggetto causa del desiderio lacaniano non pertiene né alla realtà esterna, né a un soggetto trascendentale, ma rappresenta "the impossible/insubstantial "object" that is the desiring subject itself. The intervention of this purely virtual, inexistent but real, objet which 'is' the subject means that the subject cannot be located in "objective reality" as a part of it . . . but neither the subject posits itself as the agent of the transcendental constitution of reality" (Žižek 2012, x).

⁸⁴ In *The Plague of Fantasy*, Žižek sostiene che il soggetto esposto alla seduzione dell'oggetto che determina l'emergere della "surplus-enjoyment" viene ridotto a un puro sguardo passivo "fissato" nella contemplazione. Quest'effetto è avvertito come angosciante dall'individuo, in quanto la sua passiva esposizione impotente al fascino dell'oggetto, ossia il fatto di essere colto nel proprio godimento passivo, oltre il proprio controllo, lo priva della propria dignità, della sua consistenza soggettiva, rivelando la presenza di un oggetto alieno all'interno del proprio corpo.

Piuttosto, il momento dell'irruzione del soggetto all'interno della realtà rappresenta l'auto-inclusione dialettica per cui, hegelianamente, la sostanza di fa soggetto, o, come asserisce Lacan ("Le tableau, certes, est dans mon oeil. Mais moi, je suis dans le tableau"; Lacan 1973, 89), sotto forma di una macchia anamorfica. Il soggetto pertanto esiste unicamente all'interno della rappresentazione che egli stesso genera e in cui ricade: "the transcendental I is the a priori frame of reality which, for that very reason, is exempted from it . . . such a self-referential inclusion is precisely what happens with the objet petit a: the very transcendental I, \$, 'inscribed into the picture' as its impossibility" (Žižek 2012, x). Lo sguardo del soggetto, come è stato precedentemente osservato nel capito primo di questa tesi, non rappresenta pertanto il luogo del potere panottico nella sua capacità di strutturare e organizzare la realtà rappresentata, ma si trova allo stesso tempo nella condizione di totale passività che è propria del testimone, che può solo assistere senza intervenire alla scena generata dalla sua rappresentazione.

Secondo Mazzarella, il testimone di Saviano non è solo spettatore dell'evento ma anche colui che lo tramanda, generando un'ambiguità quanto meno stridente. Si tratta di una "figura divisa, lacerata come poche" (Mazzarella 2011, 29), poiché l'obbligo di tramandare l'evento a cui ha assistito nella sua assoluta singolarità può realizzarsi solo a patto di tradire la propria attendibilità – ossia il proprio statuto ontologico di testimone – essendo costretto a tradurlo in una sequenza narrativa attraverso gli artifici della *fiction*. Alla luce delle certezze che Saviano pretenderebbe di "esibire" in *Gomorra*, sarebbe proprio tale ambiguità che risulterebbe intollerabile allo scrittore, che si impegna per l'intera durata del romanzo a risolverla, a neutralizzare la necessità della *fiction* – il resoconto narrativo – insita nella testimonianza stessa, a favore della registrazione dell'evento. Ciò che sfugge ancora una volta a quest'analisi è proprio la distorsione determinata dalla "lacuna" insita nella testimonianza, la distorsione generata da questi due impulsi, il vedere e il raccontare (corrispondenti ai due oggetti lacaniani della voce e dello sguardo), che genera un effetto anamorfico in grado di rompere la continuità del sogno di dominio della Camorra.

In *History and its Limits* Domink LaCapra definisce l'atto testimoniale in relazione al concetto psicoanalitico di "trauma", individuandovi un elemento fondamentale per l'analisi delle testimonianze dei sopravvissuti, non solo dell'Olocausto, ma anche di altre forme di genocidio e di eventi estremi determinati dall'esposizione del soggetto ad eventi violenti. Sulla base delle definizioni formulate da Anette Wieworka e Geoffrey Hartman, LaCapra identifica l'epoca contemporanea come "the era or age of the witness who gives testimony" (LaCapra 2009, 60). Questa definizione impone immediatamente una distinzione, da non

risolversi aproblematicamente in un'opposizione binaria, tra "bearing witness" e "giving testimony". Nel primo caso il critico si riferisce a "the act of someone having the experience of an event, and it can take various forms that are nonverbal, including posttraumatic symptoms" (61). Egli precisa inoltre che un sintomo può di fatto "bear witness" senza "give testimony", sicché un successivo atto interpretativo è necessario al fine di testimoniare un'esperienza che presenta una relazione problematica con l'evento. Il trauma è di fatto in grado di determinare una disgregazione capace di disorientare e distorcere la memoria, rendendola incapace, o fallace, nel riportare gli eventi. Tra i sintomi dell'esperienza traumatica che costituiscono una memoria traumatica vanno considerati gli incubi, i *flash-backs*, i *lapses* linguistici e gli atteggiamenti compulsivi.

L'atto di testimoniare ("giving testimony") implica il tentativo di fornire un resoconto dell'esperienza vissuta a cui si è sopravvissuti, ossia il tentativo, sempre esposto al fallimento, di "verbalizzare" o articolare il "bearing witness". La testimonianza è sempre minacciata e allo stesso tempo paradossalmente convalidata dalla distorsione indotta dagli effetti sintomatici del trauma. Malgrado il fine ultimo di questi atti dovrebbe coincidere con un accrescimento della conoscenza, di fatto l'elemento di interesse in queste due operazioni è dato dalla loro relazione come l'esperienza traumatica che rende i resoconti dell'evento di fatto non-affidabili proprio in virtù delle distorsioni traumatiche. Un'opposizione in senso forte tra questi termini si impone nel momento in cui il "witnessing" è operato da coloro che hanno vissuto l'evento in prima persona, che hanno avuto un contatto intimo con l'esperienza traumatica, come nel caso dei "body-witnesses", delle vittime stesse di un abuso o di una violenza. Questa condizione è spesso marcata attraverso espressioni verbali quali "ho visto", "ho assistito", simili pertanto a quelle impiegate dall'autofinzione, che avvalorano l'oggetto della testimonianza in una maniera non semplicemente empirica, e conservano una forza performativa riguardo all'esperienza devastante del contatto con l'evento.

In *Quel che resta di Auschwitz* Agamben intraprende la sua indagine sulla dimensione del testimone recuperando l'etimo latino della parola "testimone", di cui rintraccia due origini: la prima deriva dalla parola "testis", indicante un individuo che, in un tribunale o una causa legale tra due parti, si pone in una posizione terza ("terstis"), laddove la seconda deriverebbe da "superstes", che designa colui che ha vissuto l'esperienza, ha non solo assistito ma provato, preso parte diretta ad un evento e che pertanto può "bear witness" nei confronti di quell'evento. Agamben individua una profonda incompatibilità tra *quaestio facti* e *quaestio iuris* (Agamben 1998, 17): vi è sempre un elemento eccessivo nella *quaestio facti* che impedisce alla *quaestio iuris* di esaurirne la portata. Queste due dimensioni non sono

conciliabili (una è sul versante del Reale, l'altra su quella del Simbolico), e tale elemento eccessivo costituisce l'*objet a*, l'antagonismo che impedisce a qualsiasi resoconto giuridico/simbolico di poter accogliere il Reale.

Sotto questo profilo, è necessario precisare che Saviano sostanzia la sua scrittura di una componente fortemente giuridica, di una ricerca di verità che si sostanzia a partire dall'indagine, dai riscontri, dalle rilevazioni, dalle conversazioni effettive (intercettazioni), sebbene lo scrittore sia consapevole che in definitiva non sia questo materiale probatorio a permettere di rinvenire la verità, sebbene costituiscano, come afferma lo scrittore, "strumenti per metterla a fuoco, trovare il punto di vista che non renda semplice ciò che è complesso, ma che lo renda visibile e leggibile. Perché la verità, qualsiasi verità, va innanzitutto letta. Quanto spazio ha oggi la verità, i racconti di essa? Le stesse verità più palesi, quelle più nascoste, riescono a essere rivelate?" (Saviano 2009, 30).

Tuttavia l'operazione richiamata da Saviano non è finalizzata alla formulazione di un giudizio, che disconosca il Reale, piuttosto egli mira a ripristinarne l'eccesso che si vorrebbe oggi negare. Pur essendo interessato a ripristinare l'efficacia del discorso giudiziario, lo scrittore rimane consapevole della sua impossibilità di individuare una verità che non sia già viziata dalla necessità di condurre a termine il processo del giudizio e della condanna. L'intercettazione telefonica, lo stralcio della sentenza, non rappresentano "fatti", ma una forma ibrida tra fatto e espressione verbale finalizzata al giudizio, di cui Agamben sottolinea la natura sempre auto-referenziale. Tuttavia allo stesso tempo, la presenza diretta del materiale probatorio permette ancor di più al lettore di affidarsi nelle mani del testimone Roberto, proprio in virtù della differenza tra il testimone etimologicamente inteso come "terzo", rappresentato appunto dal faldone dell'inchiesta e dall'intercettazione, e il testimone come colui che è coinvolto nell'esperienza, l'ha seguita, l'ha fiutata e raccolta, e ora permette al lettore di viverla, non solo mediante la parola ma attraverso il suo corpo, che viene rivoltato, agitato, sconvolto, martoriato dalla sua parola stessa.

L'eccesso del Reale del fatto rispetto al resoconto giudiziario testimoniale, è legato all'etimologia greca del termine testimone, che deriva da "martyr": la morte che segue la testimonianza della propria fede, ma anche la memoria e il ricordo, ossia l'impossibilità del sopravvissuto di non ricordare. Agamben sostiene infatti che la dimensione testimoniale è caratterizzata da una lacuna che la distingue dal "bearing witness" nella terminologia di LaCapra, la testimonianza totale, integrale, che pertanto non può più essere comunicata e si traduce in impossibilità di parlare. Se il testimone sopravvissuto non può non parlare, il *bear*

witness è impossibilitato a parlare⁸⁵. “There is another lacuna in every testimony: witnesses are by definition survivors and so all, to some degree, enjoyed a privilege . . . No one has told the destiny of the common prisoner, since it was not materially possible for him to survive . . . I have also described the common prisoner when I speak of ‘Muslims’; but the Muslim did not speak” (Levi 1997, 215-16).

La lacuna definita da Agamben e descritta da Levi, rispecchia l’essenza dell’*objet a* lacaniano, costituendosi come una mancanza, una lacuna appunto, al centro della testimonianza e un eccesso allo stesso tempo. Levi segnalala differenza tra il testimone-sopravvissuto e il testimone totale, “chi ha visto la Gorgone” (Levi 1991, 64), “der Muselmanner”, che non hanno fatto ritorno o sono tornati, ma come gusci vuoti del loro essere originario – per utilizzare un’espressione ancora di Žižek – privi della possibilità di parlare⁸⁶. Lo scopo del testimone, di chi è riuscito a mantenere quella distanza minima dal campo, è quello di raccontare non solo il loro destino ma anche quello degli altri, dei “sommersi”, tuttavia, in quanto tale, si tratta di un discorso riferito, “the story of things seen at close hand, not experienced personally” (Agamben 1999, 33). Questa forma di sradicamento totale dell’essere non può essere raccontato, in quanto nessuno è “tornato” per descrivere la sua stessa morte. I sopravvissuti, a loro volta, costituiscono degli “pseudo-testimoni” e ciò che essi testimoniano è appunto una testimonianza mancata, l’assenza di testimonianza, la parola degli assenti o l’assenza di parola. La parola del testimone è una parola che sta per l’assenza di parola del testimone totale. Tuttavia, tale forma di pseudo-testimonianza non ha senso, in quanto gli assenti, i “sommersi” non hanno nulla da dire, non hanno parola, né memorie da trasmettere, non hanno neppure un “volto”. Chiunque di assume l’obbligo di recare testimonianza in loro vece deve sapere che si sta assumendo l’onere di testimoniare l’impossibilità di recare testimonianza. Questo, come afferma Agamben, altera del tutto il valore dell’atto testimoniale, che cessa di fondare il suo valore appunto sul vero o sulla giustizia, e impone di cercare il suo significato in zone inaspettate, “zone grigie”, ove la “grid of victimization” (LaCapra 2011, 83), la distinzione tra vittima e carnefice, il dominio stesso della giustizia e della storia incontrano, come sostiene LaCapra, il loro limite, segnalato dall’emergere della *jouissance*.

⁸⁵ “Those who have not lived through the experience will never know; those who have will never tell; not really, not completely . . . the past belongs to the dead . . .” (Wiesel 1975, 314);

⁸⁶ I “sommersi” sono coloro che “bear witness” e pertanto non possono recare testimonianza, in quanto la loro morte simbolica si è svolta, come per i *mujahideen* afgani avvicinati da Vollmann, prima di quella del loro corpo: “weeks and months before being snuffed out, they had already lost the ability to observe, to remember, to compare and express themselves” (Levi 1988, 83-84).

Levi sostiene che l'afezione provata dai sopravvissuti al cospetto del *Muselmann* è la vergogna, avvertita da coloro che hanno mantenuto, di fronte all'esperienza "estrema" del campo, la maschera simbolica della decenza e della dignità. La vergogna può coinvolgere solo chi ha mantenuto la distanza della mediazione simbolica. Questa sensazione viene descritta da Levi come l'angoscia della possibilità che la dimensione inumana del *Muselmann* possa emergere all'interno del soggetto. Žižek definisce il *Muselmann* "the Otherness of a human being reduced to inhumanity . . . the 'living dead' in the concentration camps" (Žižek 2006a, 160), quale negazione dell'Altro levinasiano. Il filosofo sloveno coglie pertanto la dimensione mostruosa del *Muselmann* che Levi descrive come "senza volto", quale incarnazione della *Nebenmensch*, la Cosa freudiana, il *neighbor qua* Reale che emerge nel momento in cui il prossimo, contra Levinas, perde il proprio volto, distorto da una smorfia disgustosa: "such a monstrous face is, rather, the ambiguity of the Real embodied, the extreme/impossible point at which opposites coincide, at which the innocence of the Other's vulnerable nakedness overlaps with pure evil" (162). Rispetto a questo grado zero dell'umano che coincide con il suo eccesso inumano, come afferma Levi, non c'è possibilità di compassione dal momento che rappresenta la Cosa della *jouissance* che Žižek descrive come la *lamella* lacaniana: "libido as an organ, the inhuman-human "undead" organ without a body" (167), quale residuo prodotto dal taglio della castrazione, l'incarnazione dell'impulso, l'*objet petit a*. L'incontro con questo oggetto determina l'emergere della vergogna descritta da Levi al cospetto del *Muselmann*, ossia quando si è costretti a confrontarsi con l'eccesso all'interno del proprio corpo, un parassita, che sfugge al proprio controllo, ossia il residuo non castrato della castrazione simbolica che determina l'emergere del soggetto quale entità sociale. La vergogna rappresenta dunque una forma di "respect for castration" (171) ed emerge quando questo organo non castrato viene esposto rivelandosi fuori del controllo del soggetto ed esponendone la castrazione⁸⁷. Il confronto con l'oggetto eccessivo del proprio desiderio determina la totale desoggettivazione, la perdita del volto, che si verifica ogni volta che "the fantasy is forced out, aroused, and then abandoned, thrown upon the victim" (Žižek 1997, 185), ossia quando il contenuto fantasmatico che deve rimanere celato, viene oscenamente integrato nella realtà simbolica, senza alcuna forma di mediazione o negazione (feticistica). Questo processo permette di cogliere la profonda

⁸⁷ La castrazione deve essere sostenuta da un residuo non castrato, in quanto una castrazione totale cancellerebbe le tracce stesse del suo verificarsi. Dunque la lamella, l'oggetto "non morto" non è un residuo della castrazione nel senso di una piccola parte che è sfuggita alla presa della castrazione illeso, ma il prodotto del taglio della castrazione, un surplus generato da essa. *Le sinthome* rappresenta dunque questa ferita non morta inscritta all'interno dell'uomo e prodotta dal taglio della castrazione, l'irruzione dell'ordine simbolico.

ambiguità tra la posizione del perverso e quella dell'analista, in senso lacaniano. Il perverso espone la propria castrazione senza vergogna al fine di esporre il proprio prossimo alla sua ambigua repulsione/fascinazione nei confronti dello spettacolo che è costretto ad osservare, il confronto con l'oggetto eccessivo del desiderio. Scopo del perverso che assume di fatto la posizione dello strumento del godimento dell'Altro è quello di generare in esso angoscia e vergogna costringendolo a sostenere la presenza eccessiva del nucleo osceno del suo godimento, articolandolo all'esterno, nella realtà simbolica. Tuttavia la formula lacaniana della perversione, quale inversione della *fantasy*, $a \langle \diamond \rangle \$$, è comune anche al discorso dell'analista. Žižek chiarisce che

the social link of perversion and that of analysis is grounded in the radical ambiguity of objet petit a in Lacan, which stands simultaneously for the imaginary fantasmatic lure/screen and for that which this lure is obfuscating, for the void behind the lure. So, when we pass from perversion to the analytic social link, the agent (analyst) reduces himself to the void that provokes the subject into confronting the truth of his desire (Žižek 2006a, 177).

L'analista assume pertanto la posizione del sintomo e costringe il soggetto a confrontarsi con la soggettività scissa del suo desiderio. Nel rifiuto del passaggio diretto all'atto, e attraverso la re-istaurazione della modalità del discorso, l'analista permette al soggetto di assumere una distanza minima rispetto alla sua *fantasy*, attraversandola. Questo è quello che Žižek definisce "practicing the love of one's neighbor . . . what Christians calls the 'work of love'" (2006b, 70). Sicché ne deriva che la concezione lacaniana dell'amore coincide inizialmente con il male radicale, che impone il confronto con il contenuto traumatico del proprio desiderio.

In questo senso, è possibile definire la vergogna del testimone, costretto, come nella scena della fantasia fondamentale, nella posizione dell'osservatore passivo di fronte all'orrore della violenza indicibile, nella sua silenziosa e involontaria solidarietà con l'atto criminale, senza possibilità alcuna di intervento. Il suo desiderio è pertanto diviso tra la fascinazione e la repulsione nei confronti dello spettacolo della *jouissance*, nella prossimità assoluta alla *jouissance* dell'Altro. Il testimone dell'auto-finzione rappresenta pertanto una figura sommamente lacerata, non nel senso suggerito da Mazzarella, tra fedeltà all'evento vissuto e la necessità di tramandarlo in un resoconto finzionale che ne costituisce un tradimento. Piuttosto, il testimone si muove in quella zona grigia, nella lacuna definita da Agamben e LaCapra e si pone al lettore nella sua totale ambiguità tra l'esibizionismo perverso, il cui regno è quello della *fantasy* e la posizione etica dell'analista che si pone come

un telo bianco ove il soggetto possa proiettare le proprie fantasie al fine di attraversarle, confrontandosi con il vuoto sottostante.

In *Gomorra*, Saviano esplora quest'ambiguità senza mai risolverla. Giglioni sostiene per l'appunto che laddove Saviano è capace di apparire come il "realista per eccellenza", in grado di fondere mimesi della realtà esterna e l'autenticità di sentire propria del testimone, allo stesso tempo è il suo "Io" all'interno del romanzo che "ci disturba, ci ricatta, si commuove al posto nostro. Ma più ancora ci fa preoccupare per lui" (Giglioni 2011, 60). Egli si avventura in quelle zone limite a cui il lettore non ha accesso, fuori dal recinto rassicurante della nostra esperienza quotidiana. A prescindere dal suo realismo, il testo si fa latore di quel bisogno contemporaneo dell'essere presenti e dell'angoscia di non essere che trova una precisa corrispondenza nell'economia libidinale contemporanea, la quale emerge in seguito alla perdita di efficacia dell'ordine Simbolico ad opera dell'Immaginario, a cui corrisponde un ritorno dell'Altro superegoico. Il critico sembra riconoscere questa perversità insita nella posizione del narratore di *Gomorra*, nel momento in cui afferma che l'Io di Saviano riesce a suscitare l'affezione del lettore attraverso l'identificazione vittimaria, che come ricorda Scurati, rappresenta il modello identificativo primario e sommamente perverso – l'identità post-traumatica in assenza di un trauma effettivo – della società occidentale tardocapitalista. In questo modo lo scrittore è in grado di mettere in atto un dispositivo transferenziale capace di fare presa sul lettore. In questo senso, Saviano sembrerebbe collocarsi nella posizione del "soggetto supposto sapere" lacaniano, essendo egli a parte dei traffici occulti, dei rifiuti occultati, dei cadaveri disciolti, del flusso "nero" dei capitali. All'inizio del processo analitico il paziente che si rivolge all'analista

has the same absolute certainty that the analyst knows his secret (which only means that the patient is a priori "guilty" of hiding a secret, that there is a secret meaning to be drawn from his acts). The analyst is not an empiricist, probing the patient with different hypotheses, searching for proofs; instead, he embodies the absolute certainty (which Lacan compares with the certainty of Descartes' cogito ergo sum) of the patient's unconscious desire. For Lacan, this strange transposition of what I already know in my unconscious onto the figure of the analyst is at the core of the phenomenon of transference in the treatment: I can only arrive at the unconscious meaning of my symptoms if I presuppose that the analyst already knows their meaning. (Žižek 2011, 28)

Non è forse questa certezza quella forma di conoscenza propria del perverso, che pretende di essere il custode del segreto del godimento dell'Altro, ponendosi pertanto come

lo strumento della sua realizzazione? Non è questo il senso dell'ambiguità tra la posizione dell'analista e quella del perverso, per l'appunto? Non si può affermare che l'attaccamento del lettore nei confronti del Roberto narratore-protagonista rappresenti quella *jouissance* della sembianza descritta in precedenza, ossia quella forma di godimento che emerge nella rassicurazione di trovarsi di fronte a una finzione, sicché tale narratore non può che configurarsi come un simulacro, l'espressione del Reale come effetto? Non rischia il Saviano quale autore-narratore e personaggio di offrirsi ai suoi lettori come lo strumento del loro godimento, permettendogli appunto di solcare i territori di Camorra nella totale sicurezza e tranquillità delle mura domestiche? Non si può affermare inoltre che la Casal di Principe descritta da Saviano quale terra di un Reale assoluto, un deserto del Reale, estremo e letale costituisca quella passione per il Reale che coincide con lo scenario fantasmatico dell'Occidente tardo-capitalista – il luogo dove gli eventi accadono davvero senza essere sottoposti a una rimediazione costante? Infine, non è possibile forse associare l'identificazione vittimaria assunta da Saviano a una forma di *fiction* paranoica, ove ogni individuo costituisce la potenziale vittima di un Altro superegoico camorristico che sotto la superficie delle apparenze muove le fila della nostra società, un'entità spettrale oscena che permette al soggetto di giustificare quella discrepanza tra cause ed effetti nel tessuto sociale. Non è a questo paradigma che si oppone Alessandro Perissinotto nel momento in cui si interroga sulle possibilità del genere *noir* di fornire al lettore una conoscenza autentica attraverso i fatti di cronaca, nel loro “adattamento alla lacerazione, [in] una sorta di ineluttabilità del dominio del male, della criminalità, della corruzione, del complotto” (Perissinotto 208, 55-56). Anche nel momento in cui gli autori di genere di denuncia si documentano in maniera approfondita, ricorrendo alle intercettazioni, ai fascicoli delle indagini ufficiali, alle testimonianze oculari, avvicinandosi al *non-fiction novel*, come nel caso di Saviano, il critico sostiene che tale denuncia è volta al fallimento, in quanto la *fiction*, per statuto, è alienata dal Reale, non terrorizza, non uccide. Tale denuncia diviene allora dovere verso la memoria e la testimonianza e pertanto deve raggiungere il suo pubblico, perché se il singolo autore non può cambiare le cose, può forse ricostruire la coscienza civile dei lettori, “una comunità che – come sostiene Saviano – comprende, sente, cammina. E vive” (Saviano 2009, 167). Se, come suggerisce Yasmina Khamal, la finzione letteratura contemporanea viene messa costantemente in crisi dalla rimediazione ininterrotta della realtà operata dalla società contemporanea, ciò non compromette, secondo Perissinotto, la sua funzione interpretativa e il genere poliziesco di denuncia tenta di operare una riflessione sulla realtà a partire dai suoi luoghi oscuri.

Ma è veramente questo il senso della scrittura di Saviano? Può la figura sommamente ambigua del suo autore-narratore protagonista essere ridotta a un puro simulacro che si spinge laddove al lettore non è dato essere? Sebbene la tentazione di rispondere di primo acchito in maniera negativa a questa lunga sequela di interrogativi possa tentare, di fronte ai notevoli e innegabili meriti di questa opera, è tuttavia necessario resistere all'impulso, dal momento che in *Gomorra* questa dimensione perversa non può essere semplicemente liquidata con una scrollata di spalle. È altresì necessario osservare l'opera nel suo complesso e individuare quelle zone di "indeterminatezza" (Gatti 2010, 267), per impiegare – sebbene in maniera del tutto difforme – un'espressione che Laura Gatti riprende da Wolfgang Iser. È in corrispondenza di questi momenti che il narratore-testimone di Saviano recupera la dimensione della lacuna teorizzata da Agamben, l'impossibilità della testimonianza, che coincide con l'impossibilità del testimone di coincidere con il proprio resoconto di sé, secondo la logica della parallasse. Essa prevede l'apparente spostamento di un oggetto rispetto a uno sfondo, in risposta alla variazione della posizione di un osservatore, che stabilisce una differente linea visuale. Tale principio prevede che lo sguardo del soggetto sia già sempre iscritto nell'oggetto percepito sotto forma di un "punto cieco", contemporaneamente interno ed esterno a esso, che rappresenta il punto (d'osservazione) da cui l'oggetto restituisce lo sguardo del soggetto (ossia lo sguardo del soggetto nel dominio dell'Altro), riscrivendolo all'interno della sua stessa immagine sotto forma di una macchia indistinta (il riflesso che si percepisce appena sull'iride di chi abbiamo di fronte). Il soggetto è incluso nella realtà costruita dalla sua stessa osservazione: un raddoppiamento del soggetto, contemporaneamente interno ed esterno alla sua stessa rappresentazione, sotto forma di una macchia indistinta che testimonia la sua presenza e allo stesso tempo rappresenta la deformazione l'antagonismo che attraversa il campo della realtà e ne impedisce la chiusura. Tale strutturazione è insita nel concetto dell'*objet petit a*: un "unfathomable X", un *je ne sais quoi* nell'oggetto che non può essere racchiuso in nessuna sua proprietà particolare e rispecchia ciò che in esso è più di se stesso (il mistero del desiderio dell'altro, ossia il desiderio/sguardo del soggetto nel campo dell'altro). L'*objet a* è l'oggetto puro del parallasse in quanto esiste, può essere percepito, solo attraverso una certa prospettiva (*awry*, la prospettiva del desiderio, o *anamorphosis*). L'*objet a* è la causa della discrepanza, il *gap* del parallasse, una differenza che non si determina tra due oggetti positivamente esistenti, ma una differenza "minima" che divide l'oggetto stesso da se stesso, la pura differenza che non può essere rispecchiata da alcuna proprietà positiva: "in contrast to a mere difference between objects, the pure difference is itself an object. Another name for the parallax gap is

therefore minimal difference, a ‘pure’ difference which cannot be grounded in a positive substantial properties” (Žižek 2006b, 17). In questo senso, l’*objet petit a* è un oggetto puramente formale, uno schermo bianco su cui il desiderio (metonimicamente) proietta un contenuto di volta in volta variabile. È da questa stessa perturbazione proiettiva che l’oggetto è costituito, o per essere più specifici, esso coincide con la perturbazione stessa, il punto in cui il soggetto incontra se stesso come oggetto. Come è stato notato in precedenza, il “parallax gap” definisce la relazione tra il soggetto lacaniano quale “empty place in the structure”, e l’*objet petit a*, come “an object that lacks its place in the structure” secondo lo schema della fantasia fondamentale: $\$ \langle \rangle a$. Žižek sostiene che “the empty place in the structure strictly correlates to the errant element lacking its place: they are not two different entities, but the front and the back of one and the same entity, that is, one and the same entity inscribed onto the two surfaces of a Möbius strip” (Žižek 2006a, 174). La formula della fantasia “denotes such a paradoxical conjunction of the subject and the object qua this impossible gaze: the ‘object’ of fantasy is not the fantasy-scene itself, its content . . . but the impossible gaze witnessing it” (Žižek 2002, 197). Come si procederà a dimostrare, è questo lo sguardo assunto dal Saviano testimone in alcuni passi del suo romanzo, è questo tipo paradossale di soggetto che egli incarna, ossia egli assume la posizione dell’analista che permette al paziente/lettore di confrontarsi con il nucleo traumatico della propria fantasia – che lacanianamente sostiene un impianto ideologico-simbolico – al fine di operare un cambiamento, attraversandola. L’analista, come si è osservato assume la posizione dell’*objet petit a*, riducendo se stesso a un vuoto in modo da permettere al paziente di confrontarsi con la verità del proprio desiderio: “the analyst functions as objet a for the analysand, as the latter’s fantasy-frame, as a kind of blank screen onto which the analysand projects his or her fantasy ($\$ \langle \rangle a$)” (Žižek 1993, 71). In questo senso, la conoscenza di Saviano è la conoscenza della verità del sintomo che il paziente attribuisce all’analista all’inizio del processo di analisi. Tuttavia laddove il perverso mira a confermare le fantasie del soggetto, l’analista gli suggerisce di assumere una distanza minima da esse, rivelandone il vuoto e dunque permettendogli di liberarsi dalla loro presa, costituendo una nuova posizione soggettiva. È bene precisare, però, che nell’analisi il rapporto del paziente con i traumi della sua fantasia che vengono proiettati nella sua relazione con l’analista non rappresentano semplici memorie, una messa in scena, ma una ri-attualizzazione. Solo in questo senso è possibile cogliere gli effetti prodotti nel testo in corrispondenza di questi specifici momenti. In questo senso, il protagonismo del testimone in *Gomorra* è funzione dello spazio attraverso cui esso

si muove, ed esso è uno schermo, una funzione complementare al cronotopo, è una macchia anamorfica che segue la logica del parallasse.

Sulla base dell'analisi di Marco Dinoi, Dimitri Chimenti definisce l'autore di *Gomorra* come un "innesto" testuale, sotto forma di un io narrante che sembra trovarsi ovunque. Il suo ingresso nel testo è segnalato da quelli che il critico definisce "punti di entrata" (Chimenti 2009, 4), che indicano il passaggio tra il mondo storico dei testi extradiegetici impiegati, precedenti alla narrazione, e il piano narrativo interno che tramite specifici effetti di scrittura indirizza una lettura di quella storia su un preciso binario. A mio avviso tale lettura non considera l'antagonismo soggiacente (un antagonismo segnalato peraltro dall'utilizzo di forme pronominali che rivelano una discrepanza tra soggetto dell'enunciazione e soggetto dell'enunciato) che richiede l'intervento dell'inserito al fine di colmare il vuoto che impedisce la chiusura della dimensione diegetica, scossa da una perturbazione interna. L'innesto viene definito da Chimenti come un "effetto di verosimiglianza della rappresentazione ottenuto mediante la costruzione formale 'ad orologeria'" (Chimenti 2009, 4). Il critico afferma che, per creare l'effetto di trasparenza, Saviano colloca il lettore in una posizione analoga a quella del narratore rispetto alla storia raccontata. In questo modo, l'io narrante diviene sguardo testimoniale dell'oggettività del racconto di cui il romanzo costituisce la rappresentazione. La riduzione dell'io narrante a puro sguardo corrisponde in questo modo alla logica della *fantasy*, ossia al soggetto presente e iscritto lacanianamente nella scena della sua fantasia primaria come sguardo disincarnato. Sebbene sia innegabile che tale riduzione inviti il lettore ad assumere la prospettiva indicata, allo stesso tempo quest'effetto lo espone ad effetti perturbanti, ossia esso percepisce l'emergere di una voce che non può essere facilmente collocata durante la lettura di questi brani. Non si tratta pertanto di scavare semplicemente una nicchia permettendo al lettore di seguire il narratore-protagonista nei territori dell'estremo, nel regno della Camorra come in una simulazione virtuale, ma di esporlo a una voce acusmatica, avvertendo al proprio interno la presenza di un oggetto che protrude esponendoci ai suoi imperativi, segnatamente, l'imperativo epistemologico, l'impulso edipico. Tale effetto non si realizza uniformemente nel testo. Di fatto, nei momenti in cui è possibile ricondurre immediatamente questa voce alla figura del narratore nella modalità della confessione, a quel Roberto che ci comunica una serie di nozioni che sono fondamentali per ricostruire il quadro complessivo (spesso la critica ha definito tali momenti tra più noiosi e meno riusciti del romanzo), questo effetto perturbante si placa, viene pacificato. Questa dimensione eccessiva, oscena, della voce emerge solamente a contatto con l'impossibile, quando l'autore-narratore-personaggio

Roberto sembra essere attraversato o posseduto da un impulso, quello della conoscenza che non riesce a sopire e che lo porta a gesti spesso sconsiderati, gesti “assurdi”. Il lettore, attraverso il narratore, è esposto a questa sensazione di essere posseduti da un’urgenza, un organo senza corpo al suo interno. Allora il dito che circola vorticoso attorno al foro di proiettile, la sensazione di emorragia di fronte a un cadavere crivellato, il mancamento di fronte alla vista di un cadavere colpito al petto nel nidore di sangue e feci, la sensazione di liberazione e svuotamento nel gesto di liberare la vescica nella vasca del boss, e ancora quello shock, il senso di sentirsi “out of joint” di fronte alla morte e alla resurrezione del tossicodipendente; in questi momenti l’entità Roberto rivela la sua presenza perturbante, si riduce a oggetto e paradossalmente emerge autenticamente come soggetto, una soggettività negativa, connessa per la logica del parallasse a un oggetto, non l’oggetto del desiderio ma l’oggetto dell’impulso, un *sinthome* ($S \langle \rangle a - S \rightarrow D$). In questo senso, Walter Siti sostiene che l’unica strategia per confrontarsi attraverso la parola con quell’impossibile è “diventare qualcosa di più e qualcosa di meno di uno scrittore, una ‘presenza’”. Tale presenza rappresenta lacanianamente una lacuna e un eccesso rispetto al proprio resoconto testuale, sicché egli accede al regno tra le due morti, tra la morte fisica e quella simbolica, un essere non-morto, una “creatura”, l’eccesso inumano nel cuore dell’uomo che Žižek associa alla figura dell’analista.

Saviano non è un testimone in senso forte, quanto una maschera bianca, che raccoglie e comunica voci, voci che sono verità, quanto più sono affidate a un resoconto di tipo finzionale, perché non raccolgono i fatti ma proprio quei fantasmi la cui liquidazione Mazzarella imputa a Saviano. Sono questi fantasmi, queste fantasie a rendere concreti i fatti narrati nella mente collettiva di chi abita quell’inferno, il nostro inferno tardo-capitalistico, di cui la Camorra incarna un’iperbolizzazione sfrenata. Saviano racconta fatti che nascono da un sogno, il sogno perverso della camorra, che oggi ha sostituito i “fatti” e la cui consistenza terrificante viene costantemente deferita, allontanata, disarticolata in un meccanismo fallocentrico. Pertanto, l’incompatibilità tra la letteratura testimoniale e “i fantasmi dei fatti” che, nella lettura del critico, rendono di fatto la testimonianza impossibile, condannandola a tradire se stessa nella necessità del resoconto narrativo, non coglie a mio avviso la lacuna da cui emerge l’Io-testimoniale anamorfico di Saviano. Non è la proliferazione dei fantasmi a determinare “l’impossibilità del testimone”, ma è l’assenza di un Altro che possa accogliere tale testimonianza, quel *surplus* della *quaestio facti* nei confronti della *quaestio iuris* teorizzata da Agamben, ossia lacanianamente l’inesistenza di un grande Altro che possa accogliere la testimonianza del testimone integrale, che abbia accesso alla dimensione del

campo, in quanto essa si trova oltre il Simbolico, sicché nessuna autorità giuridica potrà mai lenire la ferita etica. È pertanto quest'antagonismo soggiacente a lacerare il testimone, mentre i fantasmi rappresentano un feticcio, il tentativo di colmare fantasmaticamente quella lacuna, in una proliferazione di immagini che rispecchia il processo onirico attorno al *navel* freudiano. È quell'antagonismo che motiva ancora un altro viaggio, un'altra ricerca, che spinge a interrogarsi sui motivi di quell'estremo il cui incontro ci attende, come in molti romanzi di Vollmann, inesorabile, tra le pieghe della nostra realtà quotidiana agitata da perturbazioni, i residui del reale. Esso rappresenta la possibilità a ogni angolo della catastrofe, l'incontro con il "neighbor" quale Cosa. Saviano non vuole far emergere la verità dell'inchiesta che scava al di sotto dell'apparenza e che pertanto esorcizza i fantasmi, ma comunicare al lettore che i fantasmi hanno oggi sostituito la nostra realtà. L'"impero economico" e il "sogno di dominio" sono inseparabili, sicché la realtà simbolica a cui si era abituati a credere è oggi quella di un sogno di dominio, il sogno della merce perversamente e cinicamente disconosciuto, per questo formalmente è necessario descrivere quel fantasma attraverso il linguaggio dell'inchiesta, non solo cronachistica ma sociologica, animandola, come riconosce Casadei, attraverso il ricorso all'allegorismo, che rivela il legame con un fondo fantasmatico che non può essere placato.

Sebbene la dimensione cronachistica di *Gomorra* non possa essere contestata, così come la sua propensione per il resoconto all'interno dell'equilibrio narrativo del romanzo è dunque necessario domandarsi allo stesso tempo quale realtà voglia rappresentare Saviano, se la realtà socio-simbolica che dovrebbe costituire lo spazio del nostro vivere associato, o un luogo diverso, una zona limite, uno stato di eccezione, una terra del sogno. È forse necessario chiedersi cosa accade quando la fantasia e il il sogno di dominio si sostituiscono alla realtà, quando la liquidità dell'impero economico del capitalismo tardo si sostituisce e colonizza l'intera realtà, quando l'immaginario simulacrale invade il simbolico. Il risultato, come avverte Scurati è allora il passaggio dal tragico all'osceno. Come raccontare una simile inversione in modo che non appaia agli occhi del lettore come un'acrobazia letteraria ma come il senso autentico della vita contemporanea, capace di sconvolgere non solo la *Weltanschauung*, ma il sentire stesso degli uomini, il regno dell'affezione, sconvolgendone l'economia libidinale. Saviano vuole a mio avviso rivelare questa verità, nella connessione tra la logica criminale della Camorra e quella del capitalismo "avanzato", della grande circolazione di capitali. Lo scrittore racconta quanto banale sia quel sogno, come si possa morire, come Giuseppe e Romeo, per inseguire quei miti, come i *baby killers* vengano sedotti da un immaginario sterile, come le coordinate della loro adolescenza siano comprese tra le

pallottole e canzoni d'amore, come i boss letteralmente plasmino la loro realtà a immagine della fantasia hollywoodiana – in una dinamica del tutto simile a quella simulacrale della Disneyland analizzata da Baudrillard. Non è forse questa la *fantasy* abitata da spettri di cui fino a questo momento Piuttosto che esorcizzare il fantasma, Saviano mira a rendere il lettore consapevole della connessione tra atti terrificanti e l'ossessione per la merce, per i fantasmi ad essa connessi, mettendo a nudo il sogno o la fantasia di un sistema di potere ormai globale in un senso differente da quello della semplice denuncia dei profitti illeciti, degli crimini efferati, della collusione dei poteri, oltre la l'attività esegetica, ma rivelando il godimento osceno che questi “fatti” sorregge. Saviano non ritrae la Camorra nella sua veste fantasmatica, ma mostra come noi tutti viviamo circondati da questo spettro e non, come avviene in una certa letteratura o para-letteratura, per il perpetrarsi di uno stato di ignoranza indotta dai media o da qualche altro Demiurgo gnostico, ma perché, in una forma di omertà globalizzata che sfocia nel cinismo, si finge di non sapere: “sappiamo benissimo che è così, ma ciò nonostante...”.

Nei momenti migliori del testo, l'autore di *Gomorra* è in grado di rompere questo disconoscimento feticistico, recuperando la natura antagonista del sintomo e ponendosi, attraverso il suo corpo, come uno schermo ove quei sintomi possano essere articolati, e non solo interpretati, ove quelle fantasie collettive vengano proiettate per circoscrivere il vuoto che esse celano, permettendo al lettore di assumere una distanza minima da esse. Mazzarella individua l'importanza della dimensione corporea in *Gomorra*, che tradisce una profonda dissimmetria tra il Saviano narratore e quello personaggio. Se, in veste di narratore, egli conserva un controllo rigido sul materiale trattato esercitando una funzione didattica; il Saviano personaggio mostra un'identità incerta, precaria, determinata, secondo il critico, da un'identificazione empatica con il dolore delle vittime del Sistema. Questo contrasto mirerebbe a rafforzare l'identificazione testimoniale dell'autore: “tanto più attendibile quanto più maggiormente coinvolto negli eventi ai quali ha preso parte, quanto più impregnato delle tonalità emotive, anche sgradevoli, che provengono dalla sua esperienza vissuta. Le prove offerte saranno allora incontrovertibili: perché iscritte nel corpo, impresse nella ‘carne del mondo’” (Saviano 2011, 38). A mio avviso l'operazione compiuta dallo scrittore non può esaurirsi nell'empatia con le vittime di Camorra – un'operazione tra l'altro assai discutibile – ma deve essere inquadrata come un tentativo di identificarsi, secondo la logica insita nell'anamorfismo del testimone, con quegli individui che occupano nell'economia della criminalità organizzata, così sinistramente simile alla economia tardo capitalistica, la posizione dell'eccezione, dell'*objet a*, l' “homo sacer” agambeniano, uccidibile e non

sacrificabile, il residuo escrementizio che si configura come il “neighbor” nella sua dimensione Reale, traumatica. È tuttavia necessario precisare come Saviano non realizzi del tutto le possibilità offerte da questa soluzione, a differenza – come sarà mostrato – di Vollmann, e si limiti ad assisterne a una prossimità tale da rischiare di compromettere l’andamento narrativo dell’opera, salvo riacquisirne il controllo prima che si realizzi la catastrofe. Tuttavia risulta evidente dall’attenzione critica ricevuta che i momenti più efficaci del testo sono proprio quelli in cui tale dimensione escrementizia, residuale emerge.

Giglioli ha saputo cogliere questa oscillazione propria della scrittura di *Gomorra*, sostenendo che “a un ammanco di soggetto corrisponde in Saviano un eccesso di Io” (Giglioli 2011, 62), un’operazione che lo rende del tutto “abnorme”. Analizzando l’incipit del testo, l’ormai celebre episodio del container che riversa sull’asfalto cadaveri di cinesi che si sfracellano al suolo, il critico si sofferma sulle modalità con cui Saviano si appropria delle posizioni soggettive di altri individui, testimoni diretti dell’accaduto che accoglie all’interno della propria voce narrante. Saviano costruisce consapevolmente una totale identificazione tra le due prospettive, generando l’impressione di una presenza diretta, di una partecipazione all’evento che solo in un secondo momento rivela l’intermediazione di un’altra istanza autoriale, un testimone primario del cui sguardo e delle cui parole, confuse, rotte dal pianto, sconnesse e talvolta incomprensibili, l’autore accoglie all’interno della sua voce. Mazzarella sostiene che al fine di accrescere il valore paradigmatico dell’esperienza a cui il narratore-protagonista partecipa, Saviano dimostra una partecipazione emotiva che lo porta a lasciare la parola ad altri testimoni, personaggi che divengono narratori per comunicare la propria esperienza. Lo sguardo del narratore diviene allora, per Mazzarella, una sonda, laddove esso rappresenta a mio avviso una maschera, uno schermo bianco ove i sintomi possono manifestarsi, dove i fantasmi possono palesarsi, dove l’evento può rivivere, “re-enacted”. Saviano pertanto confonde deliberatamente i piani del “bear witness” e quello del “give testimony” che collassano nella voce narrante. Essa acquista pertanto, come sottolinea Giglioli, un surplus di autorialità⁸⁸, un potenziamento dell’Io, ma al tempo stesso si espone a un processo transferenziale che la conducono ad esperire gli effetti di quella visione sottoposta a una forma di “re-enactment”. Non potendo comunicare quell’esperienza

⁸⁸ “Percezione, giudizio e intensità affettive, passati attraverso una lunga catena di mediazioni, vengono schiacciati su una superficie in cui non è possibile, se non a posteriori, distinguere figura e sfondo, primo piano e ordinamento prospettico dei piani secondari. Soluzione che conferisce al narratore una strabordante autorevolezza di pronuncia, in cui si sommano la competenza di chi ha visto e quella di chi sa, depositata quest’ultima in una serie di commenti e annotazioni che certo non erano presenti nel racconto del narratore intermediario . . . Autorevolezza a cui si aggiunge quella derivata dalla facoltà di scegliere il secondo termine della comparazione . . . e di mescolare le proprie competenze sociologiche alle leggende metropolitane sui ‘cinesi che non muoiono mai’” (Giglioli 2011, 64).

direttamente al lettore, il narratore se ne fa tramite, la accoglie nel proprio corpo per poi veicolarla nella parola, ma in questo modo ne viene in parte travolto e la sua integrità di Io deve farsi potente per reggere l'impatto. Il narratore di Saviano è pertanto una figura costantemente in bilico tra lacuna ed eccesso, che rischia permanentemente di essere trascinato nell'abisso, di compromettere il proprio Io, allo scopo portare allo scoperto quella soggettività reietta, reificata, ridotta a merce che il Sistema genera.

Alberto Casadei fa notare come nell'adattamento cinematografico di Matteo Garrone, alla cui realizzazione Saviano ha preso parte, si sia optato per la totale assenza, se non in qualità di comparsa, del personaggio di Roberto, e pertanto la percezione degli eventi veicolata nel libro dalla comune prospettiva dell'autore-narratore-protagonista si risolve nel film, apparentemente, in contrapposizione al testo, nell'assenza di un Io. Questa scelta testimonia a mio avviso proprio quell'ambiguità dell'Io testimoniale che oscilla allo stesso tempo tra un iper-Io e uno schermo vuoto. È quest'ultima soluzione a cui il film ha voluto dare risalto, riflettendo pertanto l'"atto" proprio dell'analista che si riduce appunto a schermo. In questo modo, si può cogliere in *Gomorra* l'essenza del soggetto lacaniano, che mentre nel testo si riduce spesso a puro sguardo disincarnato, nel film va coincide con la telecamera stessa. Raffaele Donnarumma ha notato come nel testo la vicenda autobiografica del personaggio Roberto non possa essere ricostruita nemmeno in maniera frammentaria, sicché esso appare, più che come un vero e proprio personaggio, come una voce della coscienza. Allo stesso tempo, come nota Wu Ming 1 sulla rivista *Nandropausa*:

Gomorra è il tributo appassionato ai "qualcosa" che, ai bordi dell'allucinazione condivisa imposta dai clan, permettono ancora di tastare la realtà . . . A volte Saviano è dentro la storia fin dall'inizio e la conduce alla fine, protagonista intelligibile del viaggio iniziatico. "Io" è l'autore e testimone oculare, senz'ombra di dubbio. Altre volte Saviano si immedesima e dà dell'io a qualcun altro di cui non svela il nome (amico, giornalista, poliziotto, magistrato). Altre volte ancora s'inserisce a metà o alla fine di una storia per darle un urto, inclinarla o rovesciarla, spingerla contro il lettore. Eccoci, seguiamo un personaggio un po' a distanza, nascosti, e a un certo punto arriva di taglio un "mi disse quando lo incontrai" (o qualcosa del genere). È uno zoom violento sul personaggio. Quest'ultimo si rivolge a Saviano, e grazie all'io narrante Saviano siamo noi. Come quando un attore getta un'occhiata all'obiettivo e ci fissa negli occhi. Zoom + sguardo

nell'obiettivo: lo stratagemma narrativo ha un impatto incredibile. (Wu Ming 1 2006).

Nel film ciò che resta sono le voci degli altri, le differenti storie, che Saviano nel libro raccoglie e raccorda, e che nel *medium* cinematografico, tramite lo schermo bianco della proiezione, balzano in primo piano. Tale schermo rappresenta pertanto l'equivalente dell'Io iper-testimoniale di Saviano, lo sfondo su cui si stagliano quelle storie, quelle proiezioni fantasmatiche che riflettono la visionarietà della versione di Garrone. Si tratta pertanto della stessa funzione svolta dall'analista lacaniano All'Io ipertestimoniale del libro corrisponde lo schermo su cui la pellicola del film è proiettata e su cui le storie si stagliano. Saviano si colloca pertanto nell'ambiguità tra lo sguardo della camera, l'impulso scopico, e il fondo bianco su cui viene proiettato il fascio di luce bianca, secondo la formula della *fantasy* lacaniana: $\$ \diamond a$.

Saviano è in un certo senso costretto, non solo dal suo desiderio di capire ma dalla necessità di spiegare al lettore, a ricomporre il proprio Io conferendogli facoltà eccezionali, impedendogli di raggiungere quel grado di compromissione con la materia narrata che al contrario caratterizza la scrittura di Vollmann. Lo scrittore italiano è costretto a ricomporre il quadro dopo che la macchia ha completamente occluso lo sfondo, precipitando la visione nell'indistinzione, l'indeterminazione prodotta dal confronto con la visione traumatica, la visione dell'uomo ridotto a cosa inanimata, quei cinesi che "non muoiono mai" (Saviano 2007, 3) e che appartengono alla dimensione del "sex appeal dell'inorganico" (Perniola 2000, 20) individuato da Perniola nella riduzione dell'uomo a capitale umano, ridotti a "manichini", la massimo grado di reificazione, "epitome di un *homo oeconomicus* al quale anche la morte si calcola come una percentuale di salario" (Gigliani 2011, 65). Le modalità con cui vengono descritti non possono non richiamare alla mente la definizione del *Muselmann* e le immagini dei campi di concentramento liberati dagli Alleati: una catasta di corpi congelati, senza una fisionomia, senza una storia, senza neppure un volto, o meglio, l'unico volto che gli è concesso è quello che si sfracella al suolo, un volto irricognoscibile, una spersonalizzazione assoluta. Sono questi individui che richiamano la definizione appunto di Levi, quegli "zero-level neighbors" (Žižek 2006b, 113) con i quali è impossibile relazionarsi, è impossibile provare compassione, ma solo una vergogna che attanaglia, la vergogna che accompagna il senso di una presenza aliena nel proprio corpo, la propria metamorfosi in una di queste "creature" che non hanno vita ma a cui è sottratta anche la dimensione propria della morte. Ecco che il termine "manichino" assume una valenza estremamente simile a quella che i prigionieri dei campi attribuivano ai *Muselmann*, definiti per l'appunto "figuren",

“bambole”. In relazione al *Muselmann* Levi afferma: “Si esita a chiamarli vivi: si esita a chiamar morte la loro morte” (Levi 1986, 121). Sia Martin Heidegger che Hanna Arendt hanno impiegato in relazione alla struttura dei campi di sterminio l’espressione “fabbrica di corpi” o “fabbricazione di corpi” (Heidegger 1994, 27) (Arendt 2003, 14), per indicare come la dimensione della morte o il principio heideggeriano dell’ “essere verso la morte” siano del tutto impropri in relazione all’operazione spaventosa realizzata nello spazio del campo. In esso, che Heidegger paragona al trionfo incondizionato del tecnologico, l’Essere della morte è inaccessibile sicché gli uomini non muoiono, ma sono prodotti sotto forma di corpi, generando una zona di indeterminazione tra la morte, il morire e le modalità con cui esso si realizza, che confluiscono in questa produzione. La fine destinata a coloro che venivano sottoposti alla *selektion* non è stata dunque la morte, piuttosto ciò che si è verificato è la riduzione dell’uomo a corpi senza morte attraverso un processo produttivo seriale, sicché la morte stessa risulta degradata e si converte in non-morte, e l’umano rivela il suo fondo non-umano o meglio inumano: “Humans bear within themselves the mark of the inhuman” (Agamben 1999, 77). Il *Muselmann*, colui che nessuno vuole vedere e che è iscritto in ogni testimonianza come lacuna, appare dunque come il non-vivente, l’essere la cui vita non è vera vita, e allo stesso tempo come colui la cui morte non può essere chiamata propriamente morte ma solo la produzione di un cadavere – il *Muselmann* è un’entità in eccesso rispetto alla vita e alla morte, le eccede e rappresenta una lacuna in entrambe; esso rappresenta l’umano che non può essere detto o testimoniato se non nel suo legame con l’inumano.

È questa dimensione della morte che Savaino rintraccia nel sistema della Camorra. Mentre la letteratura di genere contemporanea tratta la morte come il segreto su cui si regge il sistema di potere, la verità paranoica occulta che deve essere svelata per dare consistenza a un regime simbolico percepito come inconsistente, incapace di garantire un senso dell’esistenza all’individuo contemporaneo, in *Gomorra* la non-morte, la serialità della non-morte prodotta costituisce il fondo traumatico che viene disconosciuto affinché il sistema possa proseguire nella sua circolazione. Savaino spalanca quel container, per rivelare l’intima connessione tra il Sistema di diffusione delle merci a livello globale e la produzione della non-morte, nella sua disposizione della dimensione del corpo. Non si tratta della strage come verità del potere, una verità occulta, come in molti romanzi *noir*, polizieschi o d’inchiesta, ma piuttosto si tratta del vero prodotto del potere del capitale, il suo eccesso e il nucleo attorno al quale esso si struttura. Nella sua analisi, Chriss McMillan chiarisce la relazione tra capitalismo tardo e la produzione di stati d’eccezione la cui radicalità viene disconosciuta proprio attraverso l’illusione feticistica del complotto paranoico del potere occulto, della

verità “vera” oltre il sistema, ossia, nell’universo camorristico, il sistema di potere delle famiglie o dei clan. Queste entità non sono che strumenti del Sistema, mentre i corpi prodotti non rappresentano un effetto collaterale inevitabile, una fatalità necessaria, ma il vero e proprio prodotto del Sistema, la sua conversione dell’umano in non-umano. Il confronto con quest’oggetto perturbante (la lamella) lacaniana, non può suscitare alcuna empatia (come suggerisce altresì Mazzarella), nessuna forma di compianto, ma determina l’insorgere della vergogna, il confronto con il proprio residuo non castrato che produce una totale desoggettivazione e si traduce nella perdita del volto. La prossimità dell’oggetto altera la dimensione linguistica che regredisce in un periodare paratattico, ripetitivamente ossessivo, che fa ampio ricorso all’anafora e alla frase nominale.

In questo senso, si può comprendere la reazione del narratore-testimone intermediario, il gruista, che ha assistito all’evento in presa diretta, il cui trauma Saviano accoglie all’interno del proprio sguardo, salvo poi assumere una distanza minima, per preservare l’integrità dell’impianto narrativo, il quale tuttavia subisce un arresto:

Quando il gruista del porto mi raccontò la cosa, si mise le mani in faccia e continuava a guardarmi attraverso lo spazio tra le dita. Come se quella maschera di mani gli concedesse più coraggio per raccontare. Aveva visto cadere corpi e non aveva avuto bisogno neanche di lanciare l’allarme, di avvertire qualcuno. Aveva soltanto fatto toccare terra al container, e decine di persone comparse dal nulla avevano rimesso dentro tutti e con una pompa ripulito i resti. Era così che andavano le cose. Non riusciva ancora a crederci, sperava fosse un’allucinazione dovuta agli eccessivi straordinari. Chiuse le dita coprendosi completamente il volto e continuò a parlare piagnucolando, ma non riuscivo più a capirlo. (Saviano 2007, 3)

Di fronte all’impossibile dimensione del “neighbor” come Cosa, come testa di Medusa, il testimone è esposto alla *jouissance* della vergogna, sicché l’unica possibilità di riferire l’evento è quello di ricorrere a una maschera, un volto artificiale fatto con le mani, coprendo pertanto, in segno di rispetto – secondo la formula impiegata da Žižek – la propria castrazione. Tuttavia, questo godimento osceno prende il sopravvento deformando quelle parole in un messaggio incomprensibile, una forma di *shibboleth*, il linguaggio totalmente ermetico per chi non si trovi intrappolato in quella stessa dimensione dell’estremo, in prossimità del Reale.

Nella ormai celebre apertura del romanzo, il porto di Napoli diviene il centro del flusso ininterrotto delle merci, una sorta di non luogo, stato di eccezione, la perturbazione

prodotta dalla circolazione del capitale che riflette il movimento primario dell'economia tardo-capitalista la cui logica si rivela così solidale a quella del Sistema. Il potere della parola di Saviano è dunque quello di rivelare come questa apparente liquidità della merce lasci qualcosa alle sue spalle, una frizione, un residuo (in termini lacaniani): corpi di esseri umani celati nei *containers*. Lo scopo della ricerca dello scrittore è pertanto quello di rivelare al lettore come non ci sia nessun "tutto" (in opposizione all'interpretazione di Franco Gallippi) a cui partecipare se non eliminando la frizione del Reale, o a patto di non disciogliersi nel flusso stesso come un Reale fantasmatico senza frizioni o crepe. Il corpo che cade non coincide con il reale del referente ma reale in quanto prodotto della distorsione, il punto in cui l'autore e, attraverso lo spazio che egli crea nel suo sguardo, il lettore, si scoprono – attraverso un effetto anamorfico – a loro volta osservati. In questo senso la parola di Saviano apre squarci nella continuità del Sistema e rivela ciò che resta dopo l'operazione del capitale. Lo scrittore si pone come una lacerazione, un "punctum" in senso barthesiano, un elemento che protrude e questo senso di estraneità alla logica del capitale nasce dal disagio fisiologico, dalla vergogna nel sentirsi in una condizione di passività, la passività dell'osservatore esposto alla *jouissance*. In questo modo, l'oggetto sublime del sistema (del desiderio), la merce, diviene una ferita, un parassita, un "organ without a body" (Žižek 2004, 173), che scava nel corpo e nella terra. Saviano avverte nel corpo la presenza di quell'oggetto che diviene disgustoso, orrido persino. Saviano si espone in questo modo alla ferita nella carne, la ferita non-morta che impedisce di morire e allo stesso tempo condanna alla non vita, a contatto con il nocciolo duro del desiderio, l'*objet petit a*, non come oggetto sublime del desiderio, come oggetto dell'impulso attorno al quale si struttura la fantasia, la fantasia dell'occidente tardo-capitalistico, la fantasia della cosa Reale. Questo processo tuttavia non è mai completo ma impone all'autore di rimanere in bilico sull'orlo del baratro, un camminare sul filo del rasoio, nel tentativo, come accade nell'episodio dei fori di proiettile, a non tagliarsi. In quei momenti Saviano diviene egli stesso una ferita, una lacuna. Non a caso la riscoperta della fisicità del corpo vilipeso dalla logica del Sistema è anche una riscoperta delle ferite inflitte alla terra natia. Tuttavia, mentre Vollmann si immerge nella hegeliana "notte del mondo" del proprio testo, lasciando il lettore solo, perso, senza guida in balia di una *jouissance* incontrollabile, l'Io di Saviano non ci abbandona mai, per quanto ferito, mutilato, lo seguiamo mentre si spinge laddove noi non saremo capaci, e in questo modo resta pur sempre un Virgilio. Non si può pertanto parlare in Saviano, a mio avviso, di una pura oggettività distaccata, in quanto egli è sempre in mezzo, sempre confuso, sempre nel mare agitato che descrive, sempre già iscritto nella sua osservazione come una macchia

anamorfica. È in corrispondenza di quei momenti narrativi in cui tale effetto si rafforza che la sua scrittura si differenzia nettamente dallo sguardo asettico dell'immagine mediatica, che per regolare, o meglio, per regolamentare l'accesso alla scena necessita del totale distacco, lo "sguardo nazificato" di Scurati, l'esternalità che epura, quella del sacrificio ("scapegoating") che rimuove l'eccesso affinché tutto possa fluire senza antagonismi o frizioni⁸⁹. Saviano è dunque mosso dalla necessità di smantellare, nel senso più letterale del termine, una certa economia descritta in tutta la sua raccapricciante precisione, nella sua efficienza che riduce l'uomo a capitale umano, corpo biologico, mentre colonizza e devasta la terra. Il disgusto per l'efficienza seriale di tale processo, lo shock o "stupor" descritto da Perniola e impiegato nel teatro epico brechtiano, Saviano lo ospita nel proprio corpo come una presenza aliena che gli cresce dentro, come un parassita, che vuole trasmettere al lettore per risvegliarne la coscienza critica di fronte alla dipendenza da un'economia libidinale che coincide con quella criminale.

Questo effetto raggiunge forse i suoi esiti più radicali ed incisivi nella scena che si svolge nella piazza dello spaccio, in cui la scrittura di Saviano sfiora a mio avviso quella dimensione radicale del linguaggio dell'assenza di linguaggio definita da Agamben in relazione alla lacuna del *Muselmann*. Questa scena è tra le più sconvolgenti del testo, in quanto in essa il Sistema rivela la sua "disciplina" sul corpo, la sua capacità di creare e disporre dei corpi. L'immagine dell' tossicodipendente, a cui Saviano si rivolge con l'espressione – ancora una volta attinta dall'immaginario pop delle serie televisive – "Visitors" (Saviano 2007, 59), assume caratteri estremamente affini a quelli che indentificano il *Muselmann*: "The so-called Muselmann . . . no longer had room in his consciousness for the contrasts good or bad, noble or base, intellectual or nonintellectual. He was a staggering corpse, a bundle of physical functions in its lants convulsions. As hard as it may be for us to do so, we must exclude him from our consciousness" (Amery 1980, 9).

Tremavano, erano davvero al limite. In rota, come si dice solitamente. Lui aveva le vene delle braccia inutilizzabili, si tolse le scarpe, e anche le piante dei piedi erano rovinare. La ragazza prese la siringa dallo straccio e se la mise in bocca per reggerla, intanto gli aprì la camicia, lentamente, come se avesse avuto cento bottoni, e poi lanciò l'ago sotto il collo . . . Dopo un po' il ragazzo

⁸⁹ Tale procedimento è comune alla logica della Camorra, come emerge nell'episodio della faida che deve cessare nel momento in cui la violenza di strada raggiunge il punto critico in cui genera resistenza, frizione, coinvolgimento, e va dunque disinnescata per non disturbare gli "affari", la circolazione inesausta del capitale.

iniziò a barcollare, schiumò appena all'angolo della bocca e cadde. Per terra iniziò a muoversi a scatti. Poi si stese supino e chiuse gli occhi, rigido.

Il tizio rientrò in auto dove l'autista non aveva neanche per un secondo smesso di zompettare sul sedile ballando una musica di cui non riuscivo a sentire neanche un rumore, nonostante si muovesse come se fosse stata al massimo volume. In pochi minuti tutti si allontanarono dal corpo, passeggiando per questo frammento di polvere. Rimase il ragazzo steso a terra. E la fidanzata, piagnucolante. Anche il suo lamento rimaneva attaccato alle labbra, come se l'eroina permettesse una cantilena rauca come unica forma di espressione vocale. Non riuscii a capire perché la ragazza lo fece, ma si calò il pantalone della tuta e accovacciandosi proprio sul viso del ragazzo gli pisciò in faccia. Il fazzolettino gli si attaccò sulle labbra e sul naso. Dopo un po' il ragazzo sembrò riprendere i sensi, si passò una mano sul naso e la bocca, come quando ci si toglie l'acqua dal viso dopo essere usciti dal mare. Questo Lazzaro di Miano resuscitato da chissà quali sostanze contenute nell'urina, lentamente si alzò (Saviano 2007, 60-62)

Giglioli definisce la scena come un “dramma senza attori, un’afonia condivisa da vittime e carnefici, e designata in modo grottesco col ricorso a scelte lessicali di grado inequivocabilmente peggiorativo” (Giglioli 2011, 66). I movimenti si ripetono insensatamente, compulsivamente, sotto l’influsso della “rota”, i suoni regrediscono a mugolii sconnessi, che mancano di qualsiasi forma di espressività. I “Visitors” vengono impiegati dal Sistema per provare l'eroina che potrebbe ucciderli, ed essi – come rivela l'autore poche righe prima che si consumi questa sconvolgente testimonianza di fede assoluta al proprio “puro” desiderio – ne sono perfettamente consapevoli, eppure non possono sottrarsi – si tratta di un'immagine richiama fortemente l'attenzione e l'interesse di Vollmann dei confronti dell'impulso, la *jouissance* del tossico, figura immancabile in molti dei suoi romanzi. La consapevolezza, pur latente, della possibilità della morte, non può contrastare l'insistenza dell'impulso, la chiusura autistica del godimento della sostanza, ed è su questa dimensione circolare, ripetitiva che il Sistema fonda il suo dominio, sull'insistenza “idiota” dell'impulso. Al corpo dell'anonimo “Visitor” non viene concessa nemmeno la dignità della dipartita finale, ma esso viene richiamato alla non-vita dal più sordido dei riti battesimali, attraverso l'urina della sua compagna, anch'essa ridotta al massimo grado di abiezione, all'automatismo perturbante dei gesti, all'incapacità di sentire, meccanica, nella sicurezza

con cui esegue il miracolo, il rituale che porta alla resurrezione con cui questo essere non-morto, proprio come il *Muselmann* viene portato indietro.

Secondo Giglioli, questa materialità degradata, terrorizzante, terrificante si trasmette per contagio anche al soggetto che osserva, determinandone il collasso soggettivo, sollevando il dubbio, il timore che tenta di reprimere, di non essere lui a soccombere a tale estremo. È dunque questa l'unica identificazione possibile avallata e promossa dal Sistema, non la chiamata ideologica di Althusser, ma la riduzione dell'uomo a "homo sacer", uccidibile ma non sacrificabile (Agamben 1995, 82). La sola possibile modalità di comunicazione tra l'Io e questo Altro Reale è l'effrazione violenta, l'ingestione, il senso di una presenza aliena che invade il corpo. Si va al di là del realismo: "Il Reale trionfa e l'estremo è il suo profeta" (Giglioli 2011, 68). "Giuro che se non fossi stato stordito dalla situazione, avrei gridato al miracolo. Invece camminavo avanti e indietro. Lo faccio sempre quando sento di non capire, di non sapere cosa fare. Occupo spazio, nervosamente" (Saviano 2007, 62). Quest'affezione provata da Saviano nei confronti del "Visitor", nei confronti dei sommersi della Camorra, rappresenta ancora una volta la *jouissance* estrema dell'osservatore passivo esposto al godimento eccessivo dell'Altro, capace di indurre una totale "subjective destitution" (Žižek 1996, 94), determinata dall'incontro del nucleo del proprio desiderio, un oggetto interno al soggetto e allo stesso tempo esterno (*extimité*).

Ogni tentativo di trovare senso è vano e il narratore protagonista, ricade nella circolazione ossessiva, nella compulsione dell'impulso che si converte in impulso epistemologico. Mentre Saviano tenta di mantenere un residuo di integrità, Vollmann affonda in quell'affezione per poterla trasmettere al suo lettore. Mentre lo scrittore statunitense è a mio avviso chiaramente animato dall'impulso di farsi, in un certo senso, *Muselmann*, o meglio è animato nel suo impegno letterario dall'impossibilità inerente di non poter essere *Muselmann* nell'incontro con l'Altro, di ridursi, come sostiene Agamben, a uno "shell-man" o "husk-man" (Agamben 1999, 45), in Saviano questa radicalità non viene mai raggiunta. La negatività assoluta di Vollmann, così come la sua indistinzione morale tra vittima e persecutore, lo spingono ad impersonare o a raccogliere le storie di individui al limite, collocati appunto in queste zone grigie, stati di eccezione, dove la griglia della vittimizzazione è spezzata. Saviano non riesce a fare di questa impossibilità il proprio *sinthome*, il nodo della sua identità e si mantiene sempre perversamente al limite tra il soggetto supposto sapere e la figura dell'analista come schermo bianco, senza mai arrivare all'identificazione con lo "zero-level neighbor". Nei momenti di maggiore prossimità a questo Reale, il tessuto narrativo di *Gomorra* rischia il collasso ma in questo modo l'autore è

in grado di rafforzare l'identificazione transferenziale tra il lettore e il narratore-personaggio, che agisce come uno schermo al fine di fargli provare, attraverso il suo corpo figurato, la connessione tra questa dimensione dell'estremo e la realtà plasmata dalla logica del tardo-capitalismo globale. Saviano descrive l'evento come un "meccanismo" che lascia il protagonista incantato, poiché il modo in cui il Sistema riduce l'uomo al grado zero, al non-morto, la sua oscena precisione rivela appunto una "sovranità" totale, in grado di privare l'uomo della sua umanità, di tutto ciò che lo contraddistingue come uomo, e proprio in quel momento, quel grado zero corrisponde al puro soggetto lacaniano come impulso di morte, che ritorna, insiste, tra le due morti: un "Visitor".

Nello stesso episodio Saviano descrive la propria scomparsa come soggetto, una desoggettivazione a cui sono sottoposti tutti coloro che abitano il cronotopo della Camorra. La mia faccia era diventata conosciuta col tempo, una conoscenza che per le sentinelle del clan, i pali, significava valore neutro. In un territorio controllato a vista ogni secondo v'è un valore negativo – poliziotti, carabinieri, infiltrati di famiglie rivali – e un valore positivo: gli acquirenti. Tutto ciò che non è sgradito, che non è intralcio è neutro, inutile. Entrare in questa categoria significa non esistere (Saviano 2007, 54).

Se non si è un camorrista o un obiettivo, un bersaglio, una prossima vittima delle efferatezze dei clan, allora non si è nemmeno una persona, non si è riconosciuti come un soggetto, Tutto ciò che resta è l'"homo sacer" – uccidibile per sbaglio, come spesso accade in terra di Camorra, ma non sacrificabile. Saviano mostra come il potere della Camorra sia sinistramente simile a quello dei regimi totalitari, nella comune creazione di corpi a cui non è data la possibilità di morire, in cui la morte si riduce a conto, a cifra (come sostiene Baudrillard) e non è pertanto celebrabile, spendibile, all'interno dello scambio simbolico, come avviene per i cinesi dei containers, per le vittime accidentali delle stragi, o per i tossici che vengono impiegati come cavie della merce.

Nell'episodio dei "Visitors", Saviano vuole pertanto ritrarre la capacità del Sistema di creare la dimensione del *Muselmann*, di ridurre l'uomo a *Muselmann*:

The Muselmann embodies the anthropological meaning of absolute power in an especially radical (extreme) form. Power abrogates itself in the act of killing . . . But by starving the other . . . It erects a third realm, a limbo between life and death. Like the pile of corpses, the Muselmann document the total triumph of power over the human being. Although still nominally alive, they are nameless hulks. In the configuration of their infirmity, as in organized mass murder, the regime realizes its quintessential self. (Sofshy 1997, 294)

Il registro dominante dell'intero libro è dunque quello di una materialità irredenta che dalla gestione delle cose (soldi, droga, merci, case, ville, territorio, paesaggio) si estende a quella degli uomini attraverso la mediazione di un corpo disarticolato e informe. Saviano mostra l'incubo descritto da Levi e teorizzato da Agamben, in cui il Sistema, convertendo l'uomo in "homo sacer", rivela il vero volto della Globalizzazione, di cui la Camorra rappresenta un'iperbolizzazione incontrollata, ma fondata sulla stessa economia libidinale. Casal di Principe sprofonda dunque in quel solco da cui vengono erette le città, un solco che viene empito di sangue, e tutti i suoi abitanti divengono vittime non-sacrificabili. Ma Saviano non diviene mai del tutto uno di loro, non si confonde con questa dimensione, si limita a traghettare il lettore dall'altra sponda dell'umano.

Casadei sottolinea come i frequenti paragoni corporei convergano in *Gomorra* nella figura dell'io-autore. Oltre a rispondere sul piano simbolico alla necessità di fare presente al lettore, alla sua esperienza, gli eventi narrati, Saviano ricorre alla struttura propria del *transference*, attraverso il quale gli eventi drammatici a cui egli è esposto in qualità di testimone non sono solo sottoposti a una simbolizzazione, una sublimazione, ma realizzano un vero e proprio "re-enactment". Saviano recupera una citazione da Hanna Arendt, che sostiene la necessità di "comprendere cosa significa l'atroce, non negarne l'esistenza, affrontare spregiudicatamente la realtà" (Saviano 2007, s.i.p.). In questo senso, l'autore di *Gomorra* ricorre alle metafore corporee per operare un recupero in senso opposto del trattamento a cui la Camorra sottopone i corpi delle sue vittime per poter comprendere la "terribile fisicità di ogni azione umana" (Casadei 2010, 115) e renderla presente all'esperienza del lettore. Saviano evita qualsiasi forma di sacralizzazione e sublimazione della morte, che viene trattata sempre nella sua materialità escrementizia. In questo modo l'acqua battesimale che segnala la nascita del nuovo cristiano, mondandolo dal peccato viene transubstanzziata in urina, attraverso un simbolismo che riecheggia nel testo. Non si deve interpretare tale metamorfosi nel senso di una passione per il Reale, per l'abiezione, piuttosto in questo modo Saviano opera una desublimazione dell'oggetto sublime, rinvenendo quella dimensione antagonista propria nella tautologia, ossia la differenza minima che converte l'urina in acqua consacrata e viceversa. Saviano dunque attraversa la *fantasy*, recuperando quella distanza minima dall'oggetto che perde la sua aura sublime.

Mazzarella sostiene che a Saviano non sfuggono nemmeno gli eventi più macabri, raccontati "con quella euforia che può derivare dal privilegio di una conoscenza esclusiva". L'"orrore" allora si tramuta in "risarcimento conoscitivo, troppo gratificante per essere facilmente accantonato" (Mazzarella 2011, 41). Sebbene non si possa negare che l'atto

testimoniale esponga direttamente alla *jouissance*, in essa non vi è alcun risarcimento conoscitivo, poiché la conoscenza del Reale, in opposizione alla verità della realtà simbolica, sfugge alla logica dell'interpretazione, esubera ogni dialettica o slittamento metonimico, non conosce metafora, ma insiste, ripetendo il suo idiotico messaggio. Ecco perché la testimonianza di Saviano, a differenza di quanto asserito da Mazzarella, non è tanto e solo interessata all'interpretazione indiziaria, ma mira non a “esibire lo scandaloso oltraggio che comporta la trasgressione di ogni regola del vivere civile perseguita dalla Camorra” (Mazzarella 2011, 41), ma vuole attraversare quel sogno di dominio per smascherarne e rivelarne l'economia libidinale, così simile a quella del tardo capitalismo. Per farlo Saviano si affida al “residuo”:

Non è importante mappare ciò che è finito, ricostruire il dramma terribile dell'accaduto . . . Bisogna invece riuscire a capire se qualcosa è rimasto. Questo forse vado a rintracciare. Cerco di capire che cosa galleggia ancora di umano; se c'è un sentiero, un cunicolo scavato dal verme dell'esistenza che possa sbucare in una soluzione, in una risposta che dia il senso reale di ciò che sta accadendo (Saviano 2007, 99).

La Camorra come Sistema non si fonda sulla trasgressione, sull'infrazione, ma è dominata da una serie di norme che plasmano uomini e territorio, li manipola, li regola, ossia regola, come per il capitale, l'accesso al godimento. Questo è il senso del disvelamento operato da *Gomorra*: la constatazione che questo sistema domina l'intera nostra vita, che si è sostituito al comune vivere civile, non ne rappresenta un'infrazione. Bisogna pertanto rinvenire ciò che resta, lo scarto dei processi di regolamentazione che il sistema applica, per riportarne alla luce il surplus (“plus de jouir”). La verità di Saviano non è verità interpretativa, non è volta al chiarimento del sintomo. Piuttosto, mira a disvelare ciò che il sintomo maschera, ciò che si cela sotto quel sintomo, la verità della *fantasy* della Camorra, che invade il corpo, operando una metamorfosi oscena. È da quell'orrore tuttavia che la parola diviene testimonianza dell'impossibilità di testimoniare e può parlare la non-lingua della lacuna. Questi sono i momenti in cui la scrittura di Saviano viene messa a dura prova, perché si spinge al simbolico, provoca la destituzione di quell'Io potente che egli ha dovuto creare e determina l'emergere del sé, del soggetto come impulso di morte. Non a caso dopo queste descrizioni, peraltro abbastanza rare nel testo, seguono lunghe pause o direttamente ellissi che ci conducono direttamente alla scena successiva con un taglio di montaggio netto, perché la narrazione non riesce a riprendere, stenta a rimettersi in moto.

Pur avendone ammesso e in un certo senso rivendicato l'influenza, Saviano in questo senso si distingue dal modello di *non-fiction novel* di Capote proprio in una delle componenti fondamentali, se non l'elemento predominante, della sua *fiction*, la figura dell'autore-narratore protagonista. Capote di fatto si eclissa nella narrazione, scompare, optando per la terza persona, nella convinzione che per essere "a good creative reporter, you have to be a very good fiction writer", in quanto "for the nonfiction-novel form to be entirely successful, the author should not appear in the work. [...] I think the single most difficult thing in my book, technically, was to write it without ever appearing myself, and yet, at the same time, create total credibility" (Capote 1966). In "A ripetizione di realismo da Llosa", il premio Nobel per la letteratura ha definito *Gomorra*

un libro che altera la percezione della realtà, una realtà che però a volte è alterata di suo, e mette i brividi ai turisti; ma perché usa l'immaginazione per farci aprire gli occhi su qualcosa che c'è anche se non si vede. L'esatto contrario del realismo magico, che ti fa vedere cose che non ci sono ma noi sentiamo presenti. Saviano mostra, ha dimostrato Llosa, quello che c'è e non vediamo. Più che realismo magico, dunque, *realismo sucio*, realismo sporco. (Miranda 2010)

Saviano rinuncia, con buona pace di coloro che vorrebbero il suo romanzo accostato a una sorta di neo neo-realismo, allo sguardo terzo, lo sguardo dell'antropologo: "La neutralità e la distanza oggettiva sono luoghi che non sono mai riuscito a trovare" (Saviano 2007, 63). La sua parola testimonia una tensione conoscitiva che non si limita, come sostengono molti, al fatto, all'accaduto, ma nemmeno è ossessionata dalle cause, nel senso di individuare una responsabilità, o di sondare un mistero. Non c'è mistero in Saviano, quello che gli interessa è ciò che rimane, che rivela ciò che sostiene quel gesto in un'economia più profonda e che connette a una dimensione altra rispetto a quella della realtà fattuale o delle prove. Se è vero in un certo senso che il ruolo di Saviano è quello del reporter, il modello a cui il suo narratore-protagonista si ispira è il "recording angel" di Vollmann, che non si limita a recarsi sul posto al fine di individuare le segrete connessioni, i rapporti di causa ed effetto, alla ricerca di un senso che si avverte come perduto. L'indagine epistemologica non è che un primo momento di un'operazione più complessa. L'impiego dell'archivio, i faldoni delle indagini per Saviano, così come l'immensa ricerca bibliografica di Vollmann, non sono volte all'individuazione della responsabilità, che come avverte Agamben non può essere esaudita dal giudizio, perché non c'è Altro che possa assumerla, così come non c'è Altro che possa accogliere la testimonianza totale del sommerso. Ciò che interessa entrambi è l'umano, il

crogiolo di desideri, di pulsioni profonde che riducono gli individui a strumenti del godimento del sistema, o che, in alcuni casi, possono produrre una radicale separazione da esso, una resistenza autentica alla riduzione dell'uomo a "nuda vita".

Se Vollmann rivela apertamente il lettore, esponendolo del tutto, alla terrificante dimensione del "neighbor", Saviano giunge al limite dell'umano, per individuare le fantasie inconscie che reggono la logica del sistema, la logica iper-liberista della nostra società contemporanea, che converte il popolo in popolazione, l'individuo in corpo di cui disporre, dileggia la dignità dell'uomo per operarne la metamorfosi in vita biologica. Saviano mostra come la dimensione umana contemporanea è quella perversa del soggetto ridotto a strumento del godimento dell'Altro, sicché il sistema genera e drena allo stesso tempo la *jouissance* dell'individuo in prossimità dell'oggetto impossibile del suo desiderio, che si iscrive nel corpo come un "organ without body", un'emorragia interna. Come è stato osservato, Saviano accoglie all'interno della sua persona tale emorragia, facendosi personaggio, sperimentando su di sé gli effetti del Reale. La narrazione assume un ritmo sostenuto, "pompato" lo definisce Saviano in relazione non solo all'idraulica ma direttamente al battito cardiaco, alla sua pulsazione che si fa sempre più sostenuta fino a mettere alla prova la tenuta delle vene. Il corpo si presta a rivelare l'alterità del Reale nella sua totale infrazione di qualsiasi forma di limite, di distinzione, perché il corpo è il primo ricettacolo dell'identità di un individuo, i suoi limiti familiari ci definiscono e contribuiscono a mantenere il senso di unità e coerenza di sé e dunque del mondo circostante da cui il corpo stesso ci protegge. È proprio questa distinzione che Saviano contribuisce a distruggere, è questo senso di sicurezza che viene abolito nel riferimento alla dimensione fisica. Il corpo ospita l'insurrezione del Reale, che si realizza in primo luogo nel rovesciamento di interno ed esterno propria, come ricorda lo stesso Saviano, dell'invasione psicotica del *koinos cosmos* ai danni dell'*idios cosmos*:

Quando vedi tanto sangue per terra inizi a tastarti, controlla che non sia ferito tu, che in quel sangue non ci sia anche il tuo, inizi a entrare in un'ansia psicotica, cerchi di assicurarti che non ci siano ferite sul tuo corpo, che per caso, senza che te ne sia accorto, ti sei ferito. [...] Quando ti accerti che quel sangue non l'hai perso tu, non basta: ti senti svuotato anche se l'emorragia non è tua. Tu stesso diventi emorragia, senti le gambe che ti mancano, la lingua impastata, senti le mani sciolte in quel lago denso, vorresti che qualcuno ti guardasse l'interno degli occhi per controllare il livello di anemia. Vorresti fermare un infermiere e chiedere una trasfusione, vorresti avere lo stomaco meno chiuso e mangiare una bistecca, se riesci a non vomitare. Devi

chiudere gli occhi, ma non respirare. L'odore di sangue rappreso che ormai ha impregnato anche l'intonaco della stanza sa di ferro rugginoso. Devi uscire, andare fuori, andare all'aria prima che gettino la segatura sul sangue perché l'impasto genera un odore terribile che fa crollare ogni resistenza al vomito. (Saviano 2007, 131)

Il corpo non è solo testimonianza di concretezza, di verificabilità, di verità. Non si tratta di ospitare la realtà all'interno del proprio corpo, di assumere i peccati esterni del mondo sulla propria carne e far provare questa sensazione all'altro lettore, perché, come afferma Saviano non c'è interno o esterno che possa reggere al confronto con il vuoto del Reale, le categorie si rovesciano le une nelle altre e vengono sovvertite e infine annullate:

Avevo addosso come l'odore di qualcosa di indefinibile. Come la puzza che impregna il cappotto quando si entra in friggitoria e poi uscendo lentamente si attenua, mischiandosi ai veleni dei tubi di scappamento. Puoi farti decine di docce, mettere la carne a mollo in vasca per ore con i sali e i balsami più odorosi: non te la toglie più di dosso. E non perché è entrata nella carne come il sudore degli stupratori, ma l'odore che ti senti addosso comprendi che l'avevi già dentro; come sprigionato da una ghiandola che non era mai stata stimolata, una ghiandola sopita che d'improvviso si mette a secernere, attivata ancor prima che dalla paura da una sensazione di verità. Come se esistesse nel corpo qualcosa in grado di segnalarti quando stai fissando il vero. Con tutti i sensi. Senza mediazioni. Una verità non raccontata, riportata, fotografata, ma è lì che ti si dà. Capire come funzionano le cose, come va il percorso del presente. Non c'è pensiero che possa attestare verità a ciò che hai visto. (Saviano 2007, 151)

La descrizione di Saviano replica perfettamente l'essenza della lamella lacaniana, l'organo parassitico interno al proprio corpo e allo stesso tempo esterno, alieno. Saviano ne coglie perfettamente l'essenza, come dimostra il particolare della "puzza", un odore indecifrabile, indelebile, un quid che Žižek ricollega all'eccesso della *jouissance* dell'Altro, del "neighbor", un ritorno del reale che determina nel soggetto l'insorgere di un'aggressività razzista, generata dalla sensazione di sentirsi defraudati di quella *jouissance*:

We always impute to the "other" an excessive enjoyment: he wants to steal our enjoyment (by ruining our way of life) and/or he has access to some secret, perverse enjoyment. In short, what really bothers us about the 'other' is the peculiar way he organizes his enjoyment, precisely the surplus, the

“excess” that pertains to this way: the smell of their “food”, “their” noisy songs and dances, “their” strange manners . . . The basic paradox is that our Thing is conceived as something inaccessible to the other and at the same time threatened by him . . . What we conceal by imputing to the Other the theft of enjoyment is the traumatic fact that we never possessed what was allegedly stolen from us: the lack (“castration”) is originary, enjoyment constitutes itself as “stolen” or . . . it “only comes to be through being left behind”. (Žižek 1993, 203-204)

Ecco che l'odore esterno si scopre essere già all'interno del proprio corpo. Quel qualcosa viene percepita come una ghiandola fino a quel momento sopita, una “organo” percepito come qualcosa di estraneo, che rompe la percezione convenzionale della realtà e segnalando il vero, ossia, nella costruzione narrativa di Saviano, il Reale legato alla dimensione dell'impulso. In questo senso è possibile comprendere il legame tra castrazione e *le sinthome* nella psicoanalisi lacaniana. La caratteristica distintiva dell'uomo non è la mediazione del linguaggio, ma la fissazione su un organo/oggetto parziale attorno al quale circola l'impulso, come effetto collaterale del linguaggio, ossia dell'ingresso del significante: un essere che “diviene” umano perde le sue coordinate istintuali animali rimanendo fissato, bloccato su un *sinthome* inumano (incarnato nell'oggetto parziale, l'*objet petit a* come oggetto dell'impulso). La differenza specifica che definisce l'essere umano è sempre una differenza inerente, la differenza tra l'uomo e l'eccesso inumano che è inerente all'“essere” dell'uomo, la non coincidenza dell'uomo con se stesso. In questo senso andrebbe interpretato il desiderio della bistecca, della carne morta che nutre quella viva in un eccesso di vita e non di morte, la vita insiste per cibarsi, per andare oltre la morte, per vincere persino il disprezzo del corpo per quella visione, il rigetto che si rovescia in impulso e non desiderio, dell'ingestione.

Casadei evidenzia come i frequentissimi paragoni corporei che coinvolgono l'Io-autore rispondono alla necessità di fare presente al lettore, alla sua esperienza, gli eventi narrati. Il critico afferma che proprio questo recupero “realistico” della dimensione corporea permette a Saviano di evitare qualsiasi forma di sacralizzazione e sublimazione della morte, che viene trattata sempre nella sua materialità escrementizia. Il corpo dopo la morte è un residuo disgustoso che non può essere soggetto a una sublimazione, ma può condurre solo alla più banale delle constatazioni, “tanto elementare che rasenta l'idiozia: la morte fa schifo” (Saviano 2007, 85). Non si deve fraintendere questa insistenza sul dato fisico, sulla putrescenza della carne, sul fetore dei fluidi corporei, come una forma di oscena

spettacolarizzazione della morte, piuttosto un tentativo di portare alla luce l'assoluta alterità del cadavere, che si converte in materia intrattabile evitata o ignorata attraverso il filtro protettivo dell'indifferenza, in quanto rappresenta, come afferma Perniola, l'orrore dell'assoluta alterità della Cosa che abita ognuno di noi e che segnala "quando stai fissando il vero" (Casadei 2010, 116), il punto in cui la Cosa restituisce lo sguardo, il tuo desiderio nel campo dell'Altro. Questo è il senso anamorfico che Saviano richiama nel momento in cui afferma "Non sono certo sia fondamentale osservare ed esserci per conoscere le cose, ma è fondamentale esserci perché le cose ti conoscano" (Saviano 2007, 69). La sua capacità d'analisi non è quella astratta dell'inchiesta o del saggio, non è quella della spettacolarizzazione dell'evento troppo spesso celebrata nel reportage, ma è analisi concretissima non solo, come afferma Casadei, perché si realizza attraverso una conoscenza corporea, ma perché sa andare oltre il corpo e riconoscere in esso le tracce che il trauma ha generato, come le ferite che la camorra impone al territorio napoletano e più in generale italiano.

Quello che apparentemente potrebbe essere scambiato per un investimento nella dimensione corporea, allo stesso tempo ne realizza la sovversione, nella sua infrazione. Il Reale lacaniano non coincide con una dimensione primigenia, che precede la castrazione, ma l'impossibilità inerente da parte della realtà (simbolica) di assumere un contorno stabile, di presentarsi (a se stessa) come totalità. Tale antagonismo si rivela nel residuo, il prodotto del taglio della castrazione. Il recupero di questa differenza permette all'autore di rompere la rappresentazione continua, iper-reale su cui il Sistema si regge. Il riferimento all'iperrealtà cinematografica non è che il tentativo che i soggetti inclusi nel Sistema compiono per coprire questo impossibile, affinché la sua liquidità simulacrale possa svilupparsi in una continuità che non ammette fratture. Sono queste sottili crepe nella superficie diafana di un guscio d'uovo che Saviano ricerca con perizia. Non è il corpo in sé che permette di ristabilire un contatto con il Reale. La dimensione fisica non contrasta l'irrealtà della visionarietà cinematografica attraverso una semplice opposizione corpo fisico/ immaterialità proiettiva, densità/ trasparenza. Queste categorie non hanno senso, perché la rappresentazione cinematografica, nell'epoca dell'invasione oscena dell'immaginario ai danni del simbolico, è più vera, precede l'atto materiale, all'interno dell'economia libidinale perversa del Sistema: quest'aspetto è ribadito nel romanzo se è vero che, come evidenzia benissimo la scena di Garrone dei due ragazzini armati di Kalashnikov, "Ormai dopo Tarantino questi hanno smesso di saper sparare come Cristo comanda! Non sparano più con la canna dritta. La tengono sempre sbilenca, messa di piatto. Sparano con la pistola storta, come nei film"

(Saviano 2007, 212). Ciò che questi miti negato pertanto è il godimento osceno che gli individui inseriti nel Sistema ottengono nel partecipare alla sua logica, alle sue efferatezze. I boss godono nella trasgressione che il sistema gli garantisce, la possibilità di essere i personaggi di quei miti adolescenziali hollywoodiani, laddove essi si illudono di impiegarli come mero mezzo di controllo, e sono disposti a una vita di sacrifici, monacale, ferrea pur di mantenere questa fantasia. Ecco perché Giuseppe e Romeo, i due ragazzi che eccedono nella loro aderenza addirittura letterale a tali miti, mettono in imbarazzo l'intero sistema camorristico che su quella fantasia si regge e devono essere eliminati.

Questa dimensione adolescenziale della Camorra riflette l'infantilismo della nostra società contemporanea che deve essere disconosciuta per essere effettiva: il fatto che quelle stragi, quei soldi, quella contaminazione virulenta del territorio, sono rette dal sogno di Hollywood. La terra della Camorra è la fantasia che deve essere taciuta, rimossa, affinché la realtà tardo capitalistica sia possibile. Questa è la fantasia fondamentale della Camorra che il sistema non può permettersi di svelare. Quello della Camorra è il nostro mondo, il nostro sogno, la nostra fantasia disconosciuta. I miti della camorra, *Matrix*, *Kill Bill*, *Pulp Fiction*, sono i nostri miti, il sogno della diffusione globale delle merci senza frizione è il nostro sogno che viene costantemente disconosciuto, così come la fantasia della Camorra come luogo del reale eccessivo delle stragi e della violenza che è indice del Reale, della regola arcaica dell'occhio per occhio, costituiscono la fantasia del reale, nell'ambiguità tra passione per il semblante e passione per il Reale. Andare in terra di Camorra per il lettore contemporaneo significa spingersi all'interno di quel sogno, poterlo avere a portata di mano, senza subirne le conseguenze. Ma rivelare la connessione che questa fantasia del reale estremo ha con la nostra realtà quotidiana, nella banalità dei miti che strutturano il nostro vivere permette a Saviano di operare l'irruzione traumatica di quella fantasia, mostrandoci come noi, lettori, di fatto, "crediamo" veramente nel sogno della Camorra.

Uno degli aspetti su cui Saviano mira a far luce è quello della personalità dei boss e del "destino" a cui essi fanno di dover andare incontro per poter essere parte del Sistema. Saviano smentisce alcuni degli stereotipi più radicati della loro personalità, come la loro matta bestialità e li descrive come soggetti caratterizzati da un'economia libidinale lacanianamente perversa. Il loro operato, sottolinea Casadei, è mosso da una "coazione al rilancio" (Casadei 2010, 113), un superamento continuo dei limiti già raggiunti, sia in termine di potere esercitato che di ferocia necessaria a conquistarlo, mai semplicemente per conservarlo. I boss della Camorra sono agenti del Sistema, strumenti di una *jouissance* che non è la propria e a cui essi si sottomettono, ne diventano strumenti efficacissimi e devoti,

fino ad accettare la condanna più severa o, come nella maggior parte dei casi, una sentenza di morte. È sotto questo profilo che ancora una volta si delinea la correlazione tra il sistema di potere della camorra e l'economia libidinale di questa nostra fase, globalizzata, del capitalismo. La logica delineata da Saviano, "la coazione al rilancio", è propria del dominio dell'impulso lacaniano, che Žižek associa appunto alla logica del Capitale. I boss di Camorra sono strumenti della sua riproduzione, prevaricando ogni limite (proprio come l'impulso), senza mai esaurirsi, generando una violenza che è allo stesso tempo il prodotto e lo strumento di tale logica, a cui anche i boss sono asserviti, come il perverso lacaniano, di cui quella violenza è *jouissance*, che è sempre *jouissance* dell'Altro, "la ferocia annodata agli affari" (Saviano 2007, 256), al capitale: "A Napoli la ferocia è la prassi più complicata e conveniente per cercare di diventare imprenditore vincente" (39). La ferocia è la legge che devono rispettare e a cui devono sottomettersi, a cui devono consegnare i loro stessi corpi e la loro vita, perché quella è la sola logica che garantisce il profitto, la riproducibilità del Sistema che essi seguono. Si tratta di un cammino che conduce alla morte, fisica o simbolica (il carcere a vita). La ferocia che essi attuano e a cui sono anch'essi soggetti è una *jouissance* a cui sono permanentemente allineati. I miti offerti dall'immaginario hollywoodiano, in particolar modo quelli del cinema di Quentin Tarantino, sono oggetto di un recupero pressoché totale non solo da parte dei sicari o dei boss ma persino dalle donne di Camorra. Casadei sottolinea come Saviano sia in grado di cogliere uno degli aspetti centrali di questa correlazione, ovvero l'assenza di qualsiasi mediazione simbolica tra la posizione del camorrista reale e quella del *gangster* cinematografico "ovunque i riferimenti cinematografici sono seguiti come mitologie d'imitazione. Se altrove ti può piacere Scarface e puoi sentirti come lui in cuor tuo, qui puoi essere Scarface, però ti tocca esserlo fino in fondo" (Casadei 2010, 113). È dunque fondamentale per l'uomo di Camorra non solo imitare ma "essere" quel personaggio, quel frammento d'immaginario. Ancora una volta, nell'economia libidinale dei camorristi l'immaginario ha invaso del tutto il simbolico, sicché non c'è spazio per quella forma di "chiamata", per l'identificazione intesa da Althusser, il modello proposto è del tutto simulacrale, nel senso inteso da Baudrillard, iperreale, capace di precedere la realtà, di sostituirsi con la sua assoluta densità ad essa, dematerializzandola. Ecco dunque che il camorrista non può assumere alcuna distanza critica rispetto al modello identificatorio, ma deve coincidere totalmente con esso. Non a caso Casadei, recuperando da Girard, afferma come il desiderio dei camorristi sfoci in un sogno di onnipotenza, il sogno totale che solo la fantasy può garantire, può realizzare, un desiderio appunto infinito e infinitamente destinato a replicarsi, sebbene le modalità con cui questo tipo di identificazione si realizzi non pertenga

alla sfera del desiderio, ma a quella ancora una volta dell'impulso. Non siamo di fronte a una forma di identificazione totale nel senso di una sorta di psicosi ma di una immedesimazione che si realizza come per gioco, come se la realtà cinematografica fosse di fatto a disposizione. Il potere di *Gomorra* è proprio quello di rivelarci come queste meccaniche oggi facciano parte del nostro vivere. Saviano ancora una volta riesce a coniugare la concretezza del crimine efferato alla logica scorporata del potere, o, in ottica ancora lacaniana, all'economia libidinale di cui quei crimini costituiscono l'operazione procedurale. La partecipazione alla ferocia che viene disconosciuta attraverso il mito hollywoodiano rappresenta appunto il godimento perverso di chi si riduce strumento dell'Altro per giustificare il proprio godimento perverso, la partecipazione alla trasgressione propria del burocrate del regime totalitario.

Il "materialismo" di Saviano gli consente, attraverso un gesto definito "idiota" (Saviano 2007, 211), di sovvertire quella precessione dei simulacri di cui la villa del boss Waler Schiavone è emblema assoluto, nella sua esatta replicazione della villa del gangster hollywoodiano Tony Montana. Ciò che si realizza è una radicale desublimazione che determina una transustanziazione intesa come opposta alla sublimazione, sicché l'acqua quale specchio narcisistico del potere della camorra viene convertita in fluido corporeo, rivelando come nel caso del vestito di Salvatore osservato attraverso lo schermo televisivo, l'eccesso, lo scarto, il residuo che abolisce il simulacro. Saviano pertanto individua la fantasia fondamentale su cui si regge il potere del Sistema e ne rivela il fondo, ne demistifica l'aura indotta dalla spettacolarizzazione, individuando quella differenza minima tra l'acqua artificiale, cristallina della villa e l'urina. Non c'è sacralità nel gesto di Saviano, ma si realizza, come sostiene Casadei, un'insurrezione che nasce dalla materia stessa, nel senso della *jouissance*, nel passaggio dal desiderio all'impulso. Ancora una volta il motore, il principio che determina quest'attraversamento della fantasy è l'ossessione di Saviano, l'ossessione connaturata alla scrittura e che nasce dal pensiero delle sopraffazioni e delle ingiustizie del Sistema genera all'interno del corpo dell'autore, ove matura, come nel caso del suo "Io so", un'angoscia profonda che si converte in rabbia. Essa a sua volta confluisce in un atto linguistico che permette di individuare l'eccesso stesso del sistema, l'elemento residuale, il rifiuto, lo scarto che è connaturato proprio alla dimensione corporea, non nel senso di imago, ma di l'organo parassitico insito nel corpo stesso che, come la parola, persiste, insiste e nel suo ritorno identico, tautologico, "idiota". Casadei ha perfettamente ragione quando afferma che nella prospettiva di Saviano la forza della letteratura sta "nel dar conto dei gesti 'assurdi' con un simbolismo contrario a quello creato dal sistema criminoso"

(Casadei 2010, 117), il gesto assurdo che rappresenta il passaggio dal desiderio della *fantasy* alla *jouissance* dell'impulso.

Ricciardi sostiene che la scrittura di Saviano è capace di “interpretare gli eventi in filigrana, di scorgere ciò che nel loro svolgimento rimane un residuo nascosto, un indizio impercettibile allo sguardo del testimone oculare” (Ricciardi 2011, 186). Il critico fa riferimento alla visionarietà di Saviano che scorge le connessioni tra fatti e fantasie, economie libidinali da attraversare per poter recuperare il Reale che soggiace a latere, *iuxta* Perniola. Il residuo nascosto non è pertanto la relazionalità, la logica di causa-effetto, né la semplice denuncia, che di fatto, come è stato sottolineato da Mazzarella mostra tutti i suoi limiti quando si limita a “strillare”, a rifiutare ogni dialettica successiva nella propria tautologica insistenza. La parola di Saviano non è mai puramente esplicativa, non ricerca l'oggettività. La struttura dell'opera individua zone di rottura così efficaci (tanto che vengono recuperate immancabilmente da ogni critico che si sia soffermato sul romanzo) da determinare una rottura, restituire il corpo, reintrodurre l'oggetto in un flusso che si vuole privo di ostacoli, quando invece tale liquidità si fonda sulla regolamentazione occulta di quegli stessi ostacoli. I corpi che si sfracellano al suolo, la faida, la resurrezione vollmaniana dell'eroinomane, l'urina che dissipa il cloro artificiale del simulacro della villa di Walter Schiavone, sono lacerazioni che, in un certo senso, risplendono, perché reintroducono lo scarto che l'ipermediazione nega, quello del crimine senza caduti, solo vittime accidentali. L'elemento attrattore della parola di Saviano crea un filo diretto tra autore e lettore che sperimenta sulla carne gli effetti del Reale, gli stessi effetti che Saviano definisce “sindrome Vollmann” (Saviano 2009, 96), la vertigine di fronte all'assoluta libertà del Reale. Non sempre Saviano riesce in quest'intento nel suo romanzo e la sua visionarietà risulta in un certo senso limitata, avvalorando almeno in parte le osservazioni, a mio avviso eccessivamente critiche, di Mazzarella. A ragione a mio avviso, la Ricciardi applica, in riferimento all'autore di *Gomorra*, il concetto di “ethnofiction” di Marc Augé, una categoria che potrebbe essere estesa anche a Vollmann, per definire il racconto di un fatto sociale attraverso la soggettività di un individuo particolare: “Egli non desidera che il lettore si identifichi con il suo “eroe”, che ci “creda”, ma più precisamente che scopra qualcosa della sua epoca e, in tal senso, ma solo in tal senso, ci si ritrovi. Il personaggio intorno al quale si costruisce un'ethnofiction è in ogni caso un testimone, e nella migliore delle ipotesi un simbolo” (Augé 2011, 10).

Casadei conclude il suo intervento con un riferimento alla scena finale con cui si conclude il testo, in cui Saviano ribadisce l'importanza di sapere e di conoscere per poter

resistere, perché ciò che di umano persiste nelle terre di Camorra possa perdurare. Il riferimento è alla chiusura senz'altro “comica” del testo, ossia priva di qualsiasi aura sublime, ripresa dal film *Papillon*, con Steve McQueen nei panni di un carcerato che riesce a fuggire lanciandosi su un sacco di noci di cocco, laddove Saviano si aggrappa ad un frigorifero, un rifiuto, uno dei molti, uno scarto, che come una versione post-secolare della bara di Queequeg in *Mody Dick* diviene ancora di salvezza, ciò che resta e con cui il protagonista Roberto alla fine giunge a una sorta di identificazione. Così facendo incarna il martire agambeniano, il testimone che è passato attraverso l'evento e torna come un “remnant” (il titolo di *Quel che resta di Auschwitz* nella traduzione inglese). Tuttavia, Saviano non riesce a mio avviso a raggiungere del tutto quell'estremo, di cui si limita a tracciarne i contorni, approssimandovisi, ma senza far esplodere il simbolo, a condensare il suo potere evocativo in un “quantum di jouissance” (Žižek 2009, 96) come Vollmann. Saviano si approssima a quel livello zero, al rifiuto, ma vi rimane ancorato, non si immerge in quel mare, come Ishmael, o nel suo caso nei liquami della discarica per tornarne, come Vollmann, sotto forma di “an empty shell of its former self”, come sostiene Žižek (1996, 127).

L'io-Roberto non ha nulla di autobiografico, nel senso che la sua vicenda personale non può essere, nemmeno faticosamente o frammentariamente, ricostruita. Come sostiene Wu Ming 1, Saviano è un io-(iper-)testimoniale, una figura di mediazione tra mondo del racconto e mondo del lettore. Donnarumma non lo definisce come un personaggio, ma una voce e una coscienza, laddove a mio avviso Saviano rappresenta un lenzuolo bianco, una voce neutra svuotata di qualsiasi timbro o grana. Tutto ciò che ci viene rivelato di questa sua personalità è il suo sentire in relazione al mondo che vede, conosce e patisce. Non si tratta solo di ciò che osserva e indaga, ma del suo desiderio rispetto a quella terra “di sogni”. Il critico afferma che nel momento in cui Saviano racconta la sua perlustrazione al porto di Napoli, il suo rapporto con la morte violenta, con le armi, la droga e la merce egli assolve certamente a una funzione conoscitiva ma al tempo stesso diviene il tramite tra l'esperienza individuale e quella di un Altro a presta la propria voce. Affianco a Roberto troviamo Pasquale, troviamo Pikachu, troviamo i camorristi di cui egli illustra la logica, non intesa unicamente come stile di vita o codice di comportamento, ma la *fantasy* attraverso la quale essi possono di fatto ridursi a strumento del godimento del Sistema. È questo a mio avviso che determina l'emergere della vergogna del Sistema stesso esposto nella sua fantasia fondamentale, fantasie infantili e hollywoodiane, come la casa di *Scarface*, il mitra d'oro, la tuta alla *Kill Bill*. Saviano non entra direttamente nella mente del mafioso, ma ne ricostruisce

l'emotività attraverso i sintomi. Ecco perché quella terra desolata, "wasteland" per eccellenza, tra morti e inquinamento, è la terra dove proiettare i propri sogni infantili, i nostri stessi sogni complici, perché è nella merce che il capitale ci propone che riponiamo il nostro investimento libidinale. È pertanto necessario tacere che quelle stragi, quei capitali, quella contaminazione virulenta del territorio, siano rette dal sogno di Hollywood. La terra della Camorra è la fantasia che deve essere taciuta, rimossa, affinché la realtà tardo capitalistica possa mantenere la sua presa su di noi. Questa è la fantasia fondamentale della Camorra che il sistema non può permettersi di svelare.

4. Il cronotopo della *fantasy*

4.1. *Traversée du fantasme: William Vollmann e il testo come sinthome*

Nella sua ossessione (lacanianamente) topografica Vollmann fornisce ai suoi lettori una mappa, un elemento che più spesso si configura come testuale, o come un oggetto-feticcio – le lettere degli amori perduti, il *videogame* di *You Bright and Risen Angels*, il *picture-show* dell’Afghanistan (di cui il libro rappresenta una “remediation” e richiama il concetto di “re-entry” della teoria dei sistemi), la parrucca e i ricordi delle prostitute in *Whores for Glory* o la foto in *Butterfly Stories*. Questi elementi richiamano il concetto lacaniano di *sinthome*, l’elemento di raccordo che topograficamente è capace di mantenere aggregati elementi altrimenti dispersi dell’esperienza, quando il “quilting” del Nome-del-Padre è definitivamente compromesso, come accade in Joyce secondo l’interpretazione di Lacan. *Le sinthome* è un nodo supplementare, il nucleo della *jouissance*, l’elemento singolare che s’impone, emerge, il “quantum of jouissance” in opposizione alla dispersione paranoide e psicotica di un certo postmoderno.

In *Cognitive Fictions* Joseph Tabbi recupera un’espressione di I.A. Richards nell’affermare che un poesia “knows more than we do about itself”, giacché il fruitore manca della cognizione delle “inner connexities” o delle “further connexities, the linkages, selective and correlative”, a cui il testo poetico va incontro durante la sua stesura, in un processo che connette “every word, directly or circuitously, in every one of its uses with the uses of all other words” (Tabbi 2002, 2), fungendo da struttura o sfondo di ogni singola espressione poetica.

L’attività artistica si articola su una serie di connessioni interne e referenze esterne che costituiscono uno sfondo che viene “dimenticato” (primariamente represso) nel momento in cui l’opera completa (ossia finalizzata) viene appresa. Nel momento in cui viene finalizzata dall’espressione (*utterance*) da parte del lettore, l’opera entra a far parte di una “idealità”, di una forma esterna ai processi della sua composizione e alla materialità della sua comunicazione – una forma esterna al tempo. Si delinea pertanto un processo “fallico”: per riuscire a cogliere l’opera nella sua singolarità e nella sua autonomia come oggetto, dobbiamo rimuovere e dimenticare i processi che ne hanno determinato il sorgere e che costituiscono la nostra interazione con essa, una sorta di inconscio dell’opera, che deve essere escluso per permettere alla realtà simbolica del testo di delinarsi. Il re-inserimento di

questi processi all'interno dell'opera permette di considerare l'opera stessa come processo (come avviene ad esempio nel momento in cui una narrazione diaristica diviene la cronaca dell'attività stessa di tenere un diario, quindi il diario del diariarismo), determinando lacanianamente un passaggio simile a quello da una "phallic jouissance" al "not-all" della "feminine jouissance". La consapevolezza dell'impossibilità strutturale che caratterizza la finalizzazione dell'opera permette un "feed back into the circle" (Tabbi 2002, 3), la perpetuazione del processo creativo che distrugge l'unità raggiunta. La conoscenza, pertanto, forza l'apertura del circolo (compositivo) aggiungendo alla "perfezione" raggiunta una consapevolezza auto-consapevole (*not-allness*).

La funzione fallica determina l'alienazione del soggetto all'interno dell'Ordine simbolico del linguaggio, che permette l'emergere dell'Universale – "Man as a whole" – sottoposto alla castrazione simbolica, ossia la sua inclusione come totalità è sempre incompleta, fondata su un'eccezione costitutiva, che rappresenta la sembianza di una totalità assoluta, non castrata (la figura freudiana del Padre primordiale). Tale totalità – "There is at least one x which is not submitted to the phallic function" (Copjec 1994, 26) – è incarnata dall'*objet petit a*, l'oggetto perduto del desiderio (della totalità assoluta) che il soggetto, per ottenere la propria consistenza simbolica, deve recuperare. Tale oggetto tuttavia emerge come perduto, dal momento che è generato proprio dall'ingresso del soggetto nell'ordine simbolico. In *The Puppet and the Dwarf*, Žižek illustra il passaggio dalla "phallic jouissance" alla "feminine jouissance" attraverso la logica del "not-all", illustrata da Lacan nel *Seminario XX (Encore)*, per cui "not all of a woman is caught in the phallic function" (2003, 67), il che tuttavia implica che "there is nothing in a woman that is not caught in the phallic function, and thus included in the symbolic order" (68). Žižek recupera la lettura di Bruce Fink e Suzanne Bernard e contesta l'assunto del primo per cui la *jouissance* femminile non esiste all'interno dell'ordine simbolico, ossia non è possibile all'interno del linguaggio: "it is ineffable. No words come at that moment" (Bernard e Fink, 2002 40). Questa lettura sembrerebbe richiamare l'interpretazione di Richards, relativamente all'inconscio della lingua. Tuttavia, Lacan definisce la *jouissance* femminile come *joui-sense*, la *jouissance* della parola. Žižek concorda con Bernard nell'affermare che

"non-All" does not mean that there is a mysterious part of a woman outside the symbolic, but a simple absence of totalization, of the All: totalization takes place through its constitutive exception, and since, in the feminine libidinal economy, there is no Outside, no Exception to the phallic function, for that

very reason a woman is immersed in the symbolic order more wholly than a man – without restraint, without exception. (Žižek 2003, 68)

O, come afferma Bernard (recuperando da Lacan) relativamente al rapporto tra la figura femminile e l'ordine simbolico: “‘She is not not at all there. She is there in full’ (Seminar XX, 71/77) . . . By being in the symbolic ‘without exception’ then, the feminine subject has a relation to the Other that produces another ‘unlimited’ form of jouissance” (Bernard e Fink 2002, 178). Aggiunge Copjec: “There is not one x that is not submitted to the phallic function. Not all (not every) x is submitted to the phallic function” (Copjec 1994, 26). Questo processo coincide dunque con la reintegrazione dell’*objet petit a* all’interno dell’ordine simbolico, attraverso un mutamento prospettico che permette di superare la logica fallica dell’esclusione, la logica metonimica del desiderio, e approdare alla dimensione dell’impulso lacaniano. L’effetto di questo “parallax shift” (Žižek 2006b, 42) dalla logica fallica a quella simbolica è che il Reale non può essere considerato come esterno al simbolico, piuttosto esso, come sostiene Žižek, “is the Symbolic itself in the modality of non-All, lacking an external Limit/Exception . . . to step into the Real does not entail abandoning language, throwing oneself into the abyss of the chaotic Real, but, on the contrary, dropping the very allusion to some external point of reference which eludes the Symbolic” (Žižek 2003, 69-70).

Attingendo alla riflessione di Richards sulla materialità attiva del prodotto poetico, inteso come un “self organizing act of mind” capace di unire autore e lettore in un’esperienza cognitiva condivisa⁹⁰ (in maniera compatibile con la riflessione di Casadei), Tabbi definisce la connessione tra mente, opere letterarie e media materiali come “‘means of ordering, controlling, and consolidating’ experience”, la quale viene intesa come “what happens in a person’s mental life, through its notation in literary passages, and through ongoing cultural mediation” (Tabbi 2002, 4). Le opere letterarie che egli analizza sono pertanto caratterizzate dall’auto-consapevolezza del linguaggio e del suo potere – in maniera compatibile con la psicoanalisi lacaniana – di avere una ricaduta sull’esperienza di cui essa stessa è parte, sicché tali opere, attraverso una struttura simile a quella della striscia di Möbius, utilizzano la questione della consapevolezza e della rappresentazione narrativa per operare una riflessione su se stesse. Tale processo non può essere ridotto a una forma di metafinzione, o al concetto

⁹⁰ “[B]ecause the interests whose movement is the growth of the poem combine them to bring them, just in this form, into his consciousness as a means of ordering, controlling and consolidating the uttered experience of which they are themselves a main part. The experience itself, the *tide of impulses* [corsivo mio] sweeping through the mind, is the source and the sanction of the words . . . To a suitable reader the words – if they actually spring from experience and are not due to verbal habits . . . – will reproduce in his mind a similar play of interests putting him for a while into a similar situation and leading to the same response” (Richards 1935, 33).

tradizionale di *feedback*, ma rappresenta una consapevolezza che ripiega su se stessa e che vuole forzare un'apertura del circolo dell'introspezione poetica per ripiegare sull'espressione di un'esperienza singolare ma condivisibile. Tabbi s'interessa pertanto a forme letterarie autopoietiche, considerate come una "self organization from noise" (7), che individuano tipologie differenti da quelle prodotte dai "feedback loops" postmoderni⁹¹. Il critico ritiene che questo processo combinatorio costituisca una sorta di inconscio lacaniano, inteso come "il discorso dell'Altro". Pertanto, l'opera letteraria "knows more than we do: more than the author during composition and more than the reader while reading" (7), e questa conoscenza coincide con una struttura significativa che, come sostiene Fink, opera "like a machine, computer, or recording/assemblage device, with a life of its own" (Fink 1997, xi). È questo discorso meccanico che l'attività artistica-letteraria deve interrompere e riconfigurare.

Le dinamiche analizzate costituiscono la base teorica su cui poggia la "teoria dei sistemi" e la riflessione compiuta da Humberto Maturana e Francisco Varela sul principio dell'"autopoiesis". Essi sostengono che tutte le cose viventi rappresentano "autopoietic organizations" (Maturana e Varela 1992, 43), ossia sono perpetuamente "auto-riproducenti", definite dunque da una "operational closure" (169). In *Critical Environments: Postmodern Theory and Pragmatics of the "Outside"* (1998), Cary Wolfe sostiene che attraverso la distinzione tra "organizzazione" e "struttura", Maturana e Varela recuperano e ampliano la riflessione sul passaggio dal primo al secondo ordine della cibernetica operata da Gregory Bateson, in un modo che permette loro di "negotiate a middle path between the Scylla of cognition as the recovery of a pre-given outer world (realism) and the Charybdis of cognition as the projection of a pre-given inner world (idealism)" (Wolfe 1998, 61). L'unico modo per tagliare il nodo gordiano tra realismo e idealismo sarebbe pertanto affermare in primo luogo che ogni forma di conoscenza si basa sull'assunto che "everything said is said by someone" (Varela e Maturana 1992, 135), ossia si fonda sul problema dell'osservazione. Varela e Maturana definiscono la cognizione come un'azione incarnata ("embodied action"), descrivendo un sistema auto-referenziale, auto-organizzante e non-rappresentazionale le cui modalità di emergenza sono rese possibili dalla storia dell'accoppiamento strutturale tra l'entità autopoietica e un ambiente rispetto al quale essa rimane chiusa al livello dell'organizzazione ma aperta al livello della struttura. Secondo Dietrich Schwanitz "the elements function as units only within the system that constitutes them, they are neither just

⁹¹ La riflessività, la relatività linguistica e l'interattività di un certo postmodernismo rappresentano una dominante culturale (Fredric Jameson), ove ogni espressione scritta è potenzialmente interscambiabile (specialmente nei contesti elettronici attraverso tecniche di *cut-and-paste* e collegamenti ipertestuali tra unità di testo codificate).

analytical constructs nor do they rest in some ontological substance. They really do exist, but their existence is only brought about by self-reference and cannot in any way be explained by reference to preexisting ideas, substances or individuals” (Schwanitz 1987, 272) (essi sono esattamente come la “unfathomable X” che emerge solo nel momento in cui irrompe il taglio della significazione). Il sistema filosofico individuato da Maturana e Valera è un sistema i cui elementi base riduttivi sono postulati come realtà ultime in cui tuttavia esse non hanno uno status ontologico a priori.

La definizione di Maturana e Valera poggia sul problema dell’osservazione: in qualità di osservatori, è possibile percepire l’unità in domini differenti, a seconda delle distinzioni che si operano. L’osservazione e la spiegazione di un fenomeno “generano” la relazione tra il fenomeno osservato (la prospettiva dell’osservatore del sistema nel suo ambiente, che non è possibile dal punto di vista del sistema) e le operazioni del sistema che lo determinano (la relazione tra l’organizzazione operativa chiusa del sistema e la sua struttura, aperta ai *triggers* dell’ambiente). Il fenomeno e le operazioni generative si realizzano in “non-intersecting domains” che si uniscono nell’osservazione. Il risultato di un processo è “attuale” (effettivo) non solo in quanto è ciò che l’osservatore vede, ma anche perchè la specificazione descrittiva che egli sceglie di vedere nella sua osservazione è vincolante rispetto a come i processi “generativi” – la relazione tra sistema e ambiente, sistema ed elemento, organizzazione e struttura – possono essere costruiti. Una volta che l’osservatore ha specificato il sistema in questione nel suo resoconto del fenomeno, le relazioni generative tra organizzazione e struttura nel sistema osservato non sono casuali ma devono essere sistematiche (ponendo le loro presupposizioni).

Niklas Luhmann recupera il concetto di “autopoiesis” nella sua analisi sociale. La sua sistemazione teorica si fonda sul presupposto che ogni osservazione sia costituita su una “distinzione” paradossale e tautologica. Tuttavia, il sistema di osservazione che ricorre a tale distinzione non può riconoscerne la natura paradossale mentre è coinvolto nell’auto-riproduzione. Tutti i sistemi sono dunque costituiti da un necessario “blind spot” che solo altri sistemi di osservazione possono cogliere, in quella che Luhmann definisce l’osservazione dell’osservazione o, riprendendo Maturana, “second order observation”.

L’atto cognitivo fondamentale di tracciare una distinzione, di distinguere una figura dallo sfondo, una X da una non-X, è paradossale e tautologico: “They [le tautologie] explicitly negate that what they distinguish really makes a difference. Tautologies thus block observations. They . . . negate the posited duality and assert an identity. Tautologies thus negate what makes them possible in the first place” (Luhmann 1990a, 136). Luhmann, *contra*

Derrida e la critica decostruzionista, sostiene che la natura tautologica e parassitica dell'osservazione costituisce un problema per ogni forma di autodescrizione sociale, dal momento che la consapevolezza da parte dell'osservatore che i sistemi autoreferenziali siano costituiti in maniera paradossale rende l'osservazione impossibile, bloccando l'*autopoiesis*. Per superare questo blocco, è necessario che i paradossi auto-referenziali siano "dispiegati" ("unfolded") dal sistema. Tale "svolgimento" può verificarsi attraverso la fiducia operativa nella codificazione binaria che permette al sistema non tanto di eliminare i propri paradossi, quanto di riorientare le sue operazioni verso la "differenza" di x e non- x , senza sollevare la questione della loro identità paradossale. Questo processo di "deparadossalizzazione" implica che il paradosso costitutivo del sistema rimanga invisibile ad esso; pertanto il solo modo per cui può essere rivelato è attraverso un'altra osservazione realizzata da un altro sistema di osservazione:

The source of a distinction's guaranteeing reality lies in its own operative unity [as, for example, legal versus not-legal]. It is, however, precisely as this unity [or paradoxical identity] that the distinction cannot be observed – except by means of another distinction which then assumes the function of a guarantor of reality. Another way of expressing this is to say the operation emerges simultaneously with the world which as a result remains cognitively unapproachable to the operation. The conclusion to be drawn from this is that the connection with the reality of the external world is established by the blind spot of the cognitive operation. Reality is what one does not perceive when one perceives it. (Luhmann 1990b, 76)

Percezione e cognizione della realtà sono resi possibili dall'utilizzo di una distinzione paradossale rispetto alla quale l'osservazione che utilizza quella distinzione deve rimanere "cieca" se vuole essere in grado di percepire e avere cognizione in primo luogo. La teoria dell'osservazione dell'osservazione di Luhmann permette di cogliere il punto cieco o "latenza" delle osservazioni degli altri quale precondizione inevitabilmente parziale e paradossale della conoscenza in sé.

Cary Wolfe sottolinea l'affinità tra la teoria dell'osservazione di Luhmann e il concetto di antagonismo teorizzato da Ernesto Laclau, Chantal Mouffe e Slavoj Žižek, per cui il campo socio-simbolico è strutturato attorno a un'impossibilità traumatica, una fessura che non può essere simbolizzata. In opposizione ad Habermas, Žižek e Luhmann non negano la natura "broken and perverted" (Žižek 1999a 315) o "paradoxical and tautological" della comunicazione, ma derivano da tale rottura la necessità della società in sé. La logica

feticistica dell'“ideal speech act” habermasiano maschera la limitazione propria al campo simbolico in sé: il fatto che il campo significante è sempre strutturato attorno a un “fundamental deadlock” (Žižek 2008, xxv), o, come sostiene Luhmann, “the ‘blockage’ of paradoxical self-reference” (Wolfe 1998, 72).

Luhmann ricorre al concetto di “re-entry” formulato da Spencer Brown in riferimento a una forma che contiene se stessa (struttura frattale), che egli associa alla sua definizione del concetto di “autopoiesis” come “self-reference”, nella sua indeterminatezza. Brown descrive il processo di *re-entry* come una curva che unisce un cerchio tracciato al centro di un foglio (lo stato marcato della distinzione) con la parte esterna (lo stato non marcato). Brown tenta di risolvere il paradosso costituito da questa forma auto-referenziale non nello spazio ma nel tempo, nell'oscillazione temporale da uno stato/lato all'altro, una soluzione che richiama il tentativo di uscire dalla chiusura della circolarità dell'impulso lacaniano al deferimento metonimico proprio del desiderio, eludendone appunto il paradosso. Luhmann applica tale principio all'analisi dei sistemi sociali nei casi in cui i sistemi incorporino la distinzione sistema/ambiente all'interno del sistema stesso, raddoppiandolo. Luhmann chiarisce che nessuna distinzione può essere realizzata senza presumere (presupporre) e determinare (performativamente) allo stesso tempo una distinzione tra la distinzione stessa e l'osservatore che realizza la distinzione. Ogni distinzione segna pertanto una “re-entry”, ossia la forma della distinzione appare sempre come una forma “ri-entrata” di distinzione. Nella sua ultima lettura nel 1993, Luhmann recupera Marx e Durkheim e in accordo con Brown sostiene che “what lies behind” (Marx) quando qualcosa “is the case” (Durkheim) è in parte ciò che non è momentaneamente indicato (stato non-marcato) e in parte l'osservatore che traccia la distinzione (Luhmann 1994). Scopo del sociologo è dunque lo studio dell'osservatore che osserva “what is the case” (Durkheim) e scrutinare le distinzioni (stati marcati e non marcati) impiegate nelle osservazioni, attraverso quella che Heinz von Foerster definisce “second order observation” (Foerster 1985, 258), attraverso cui poter cogliere il “blind spot” insito nella distinzione. Luhmann recupera l'assunto di Maturana per cui “everything said is said by an observer”, e pertanto il sociologo deve concentrare la sua analisi sull'osservatore e sulle modalità (ossia quali distinzioni) con cui esso osserva (Luhmann 1993, 769). Il concetto di *re-entry* descrive dunque l'operazione di auto-osservazione propria dei sistemi autopoietici. Un osservatore può osservare solo lo stato marcato e mai il non marcato o la distinzione stessa, in quanto per osservare lo stato non marcato dovrebbe “abbandonare” lo stato marcato e “attraversare” la distinzione nell'altro stato. Ciò implicherebbe che lo stato originariamente marcato non può più essere osservato (non si possono osservare allo stesso tempo entrambi

gli stati). Come tale, l'auto-osservazione, ossia l'osservazione della propria osservazione, sarebbe di fatto impossibile. In termini lacaniani si potrebbe sostenere che tale procedura equivalga all'incontro del soggetto con la propria *fantasia fondamentale*, ossia il confronto con il fulcro del proprio desiderio, il proprio "noumenal self" (Žižek 1993, 19). Luhmann propone pertanto una "re-entry" della distinzione originaria (comprensiva di stato marcato e non marcato) all'interno dello stato marcato della distinzione. Ciò costituisce evidentemente un paradosso e una tautologia: l'osservatore potrebbe vedere il suo punto cieco, che dunque cesserebbe di essere tale, venendo reintegrato nel sistema, rivelandone l'inconsistenza, la sua "not-allness".

In *Less Than Nothing* (2012b), nella sua analisi del "giudizio infinito" hegeliano del rapporto spirito e natura, Žižek chiarisce come l'autoidentità dello spirito emerga attraverso una relazione negativa (sublazione) rispetto ai suoi presupposti naturali. Esso non pre-esiste la natura e non si "esternalizza" nel regno naturale per poi ri-appropriarsi di questa realtà "alienata" (re-integrando dunque la sua auto-alienazione da se stesso), ma ha una natura puramente processuale, "performativa", ossia coincide con il suo stesso divenire, con il risultato stesso della sua attività. Lo spirito non è che il suo stesso ritorno a se stesso dalla natura: il movimento del ritorno crea ciò a cui si ritorna. Nei termini del rapporto necessità-contingenza, si può affermare che il processo stesso attraverso cui la necessità emerge da se stessa è un processo contingente, ossia tale distinzione viene re-introdotta nella contingenza. In questo senso, Žižek individua una profonda affinità tra le teorie biologiche incentrate sull'auto-referenzialità (fondate sul gesto di tracciare una linea di separazione tra interno ed esterno) quale caratteristica fondamentale dei processi viventi e la logica hegeliana, tanto che il filosofo di Lubiana definisce Hegel "the ultimate thinker of autopoiesis, of the process of the emergence of necessary features out of chaotic contingency" (Žižek 2012b, 467) – in una sorta di circolo retroattivo il risultato (l'entità vivente) genera le condizioni materiali che lo sostengono. In *Organs Without Bodies* (2004) Žižek chiarisce questo processo, sostenendo, attraverso una propria lettura di Deleuze, che l'effetto trascende sempre la propria causa, ovvero attraverso una relazionalità riflessiva, un eccesso di relazione rispetto alla rete lineare di relazioni causali, il soggetto si relaziona alle sue pre-condizioni e cause, ponendosi di fatto come un osservatore di second'ordine, assumendo da esse una distanza che gli permette di assumere o rifiutare le relazioni che lo definiscono. Questo processo rispecchia allo stesso tempo la "minimum distance" che il soggetto è chiamato ad assumere nei confronti della sua *fantasia fondamentale*. L'incontro con il nocciolo del proprio desiderio rappresenta l'incontro con le relazioni inconsce che definiscono il soggetto e che si possono osservare

solo “attraversando” la *fantasy*, assumendo una distanza minima da esse. Il momento conclusivo della psicoanalisi coincide in un certo senso nella “re-entry” del soggetto rispetto al suo desiderio puro. Lo spazio del soggetto è pertanto uno spazio curvo o, come sostiene Deleuze, una piega della riflessività attraverso la quale retroattivamente esso determina le cause che possono determinarlo, o almeno, le modalità di questa determinazione lineare. Tale eccesso dell’effetto sulla causa indica che l’effetto retroattivamente coincide paradossalmente con la causa della sua causa. Žižek ricorre a questa logica per definire l’emergere della coscienza quale entità autopoietica e sulla base del concetto di *Sense-Event* formulato da Deleuze, come “something that emerges out of the complex network of corporeal causes” (Žižek 2004, 113), nega che lo *status* della coscienza possa essere ridotto a un puro epifenomeno. Piuttosto, egli vi si riferisce come a una “quasi-causality” retroattiva, una “self-relating causality that ‘runs backwards’ in time” nell’atto di “positing the presuppositions” (114). Tale processo verte sulla non-completezza della causalità fisica, sicché il potere causale della coscienza è quello di stabilire una nuova linea causale *ex nihilo*, sulla base dell’incompletezza causale della realtà fisica. L’incompletezza dei legami causali fisici non deve indurre alla ricerca idealistica di un’altra causalità ma rappresenta il correlativo del fatto che non vi è altra causalità, non vi è alcuna eccezione.

Secondo questa logica negativa, ogni universalità a priori è legata, “fissata” (“over-determined”) attraverso un “umbilical cord” (Žižek 1991, 52) a un contenuto particolare a posteriori. La forma universale impone la necessità sulla moltitudine dei suoi contenuti contingenti ma tale necessità rimane segnata da un residuo (una macchia) di contingenza (la macchia coincide dunque con la cornice, in quanto, come sostiene Derrida la cornice è sempre allo stesso tempo una parte del contenuto incorniciato; Lacan sostiene che il soggetto che incornicia con il suo sguardo il contenuto è già sempre incluso in esso). Questo è il principio dell’“oppositional determination” per cui il genere universale incontra se stesso come specie contingente. Quest’opposizione è replicata all’interno del linguaggio tra il contenuto universale del significato e la sua espressione in una forma particolare contingente (il significante). Secondo questa logica, il soggetto non deve affidarsi alla sistematicità del linguaggio ma alle sue idiosincrasie e inconsistenze (il sintomo freudiano nei suoi lapsus o i giochi di parole della “lalangue” lacaniana), ossia al raddoppiamento della sua contingenza – una contingenza all’interno di una contingenza – sicché la sua compattezza sistemica viene meno. Questo processo rispecchia la logica freudiana del sogno, ove il Reale si realizza sotto forma di un sogno all’interno di un sogno: “An inner necessity can only articulate itself through the contingency of a symptom, and vice versa: this necessity (say, the constant urge

of a repressed desire) comes to be only through this articulation” (Žižek 2012b, 471). Il contenuto represso esiste solo nel suo ritorno sintomatico. La persistenza dell’elemento contingente che resiste alla “sublazione” dell’*Aufhebung* è la chiave della logica della “negazione della negazione”, che coincide nel reintrodurre (“re-entry”) ciò che appare un limite epistemologico all’interno della Cosa stessa, ossia rivelare come l’Altro, non solo il soggetto, sia “barrato”, non coincida con se stesso, anch’esso sia “not-all”. Secondo la psicoanalisi lacaniana, “[t]he real is not what brings together, but what separates” (Žižek 2012b, 474), o piuttosto il Reale è la separazione stessa, il taglio antagonistico che apre lo spazio per l’emergere del campo sociale. Il concetto di “riconciliazione” (dell’antagonismo) in Hegel rappresenta dunque il rovesciamento della condizione d’impossibilità in una condizione di possibilità, o il riconoscimento che ciò che appare come un ostacolo rappresenta (attraverso un mutamento prospettico, secondo la logica della parallaxe) una condizione positiva per l’esistenza della cosa stessa preclusa dall’ostacolo (essa è generata dall’ostacolo stesso che sorregge la sua presenza oltre l’ostacolo), sicché “the path to truth is part of the truth” (477). Žižek propone pertanto di leggere la negazione della negazione hegeliana come una “self-relating negativity” per cui il soggetto non solo riconosce la perdita radicale (da cui emerge il desiderio di recuperare l’oggetto perduto), ma è privato della perdita stessa (precipitando nell’impulso, nella nausea della presenza eccessiva dell’oggetto come perdita) dopo aver smarrito le coordinate stesse che avevano reso la perdita significativa (la *fantasia fondamentale*). Il cospetto con l’antagonismo determina l’incontro con quello che Žižek definisce “real Real”, ossia il Reale nel suo aspetto puramente formale. Secondo la logica della parallaxe, tale Reale è sempre raddoppiato in se stesso ed è caratterizzato pertanto dalla coincidenza degli opposti, ossia come puro residuo materiale contingente (*objet petit a*) o come Reale dell’antagonismo formale (\$).

Dopo aver definito il concetto di *autopoiesis* in Hegel, Žižek conclude la sua riflessione illustrando come sia possibile considerare compatibile il processo di “negazione di una negazione” con il concetto freudiano di represso e ritorno del represso. Egli individua dunque la verità del processo dialettico autopoietico hegeliano nell’impulso di morte, sicché esso non si fonda su una negazione intesa come sublazione deferita ma come riproduzione meccanica, determinata dalla presenza residuale di un oggetto che insiste, in accordo con la logica dell’impulso freudiano. Žižek recupera il concetto lacaniano di “minimum difference” che emerge nella ripetizione pura (ossia nell’identità tautologica definita paradossale da Luhmann): la pura differenza non è attuale in quanto non è relativa a nessuna proprietà positiva della Cosa, ma il suo stato è puramente virtuale, ossia è una differenza che si realizza

proprio nel momento in cui nulla cambia a livello dell'attualità, sicché la pura differenza rappresenta il supporto virtuale o la condizione dell'auto-identità attuale. La negatività radicale (negazione della negazione) rispecchia pertanto il processo per cui il Tutto viene disturbato nella rivoluzione continua che mantiene inalterato il suo status, ossia quando qualcosa rimane "fissato", bloccato, disturbando tale equilibrio interno: "although nothing changes, the thing all of a sudden seemed totally different" (Žižek 2012b, 482); oppure, come sostiene Deleuze, è l'"intensità" a mutare. Pertanto, lo spirito può emergere da un processo organico solo attraverso la ripetizione meccanica che disturba lo sviluppo organico stesso: "There is no spirit without a machine, the appearance of spirit is a machine which colonizes the organism, the victory of spirit over mere life appears as a 'regression' of life to a mechanism" (484) (la *res extensa* cartesiana: $\$ \diamond a$).

L'immagine dell'Idea che gode nel trasgredire ripetitivamente il suo circolo indica la perturbante insistenza del movimento dialettico, che rispecchia la dimensione dell'impulso, nella sua meccanica riproduzione: "the core of Hegelian dialectics, inaccessible to Hegel himself, is the repetitive (death) drive which becomes visible after the post-Hegelian break . . . In this sense, the death drive or the compulsion to repeat is the heart of negativity" (492). Pertanto nel momento in cui Hegel nella sua *Enciclopedia* sostiene "die ewige an und für sich seiende Idee sich ewig als absoluter Geist betätigt, erzeugt und genießt" (Hegel, 1830 §577), descrive il movimento circolare dell'alienazione a cui segue il tentativo di recuperare se stessi, in maniera simile alla dinamica della castrazione lacaniana che richiama la circolazione dell'impulso.

In questo senso, Žižek afferma che la riflessività insita nel concetto di "auto-poiesis" formulato da Maturana e Varela in *Autopoiesis and Cognition* (1980) è sì limitata all'auto-chiusura dell'organismo, ma richiama anche l'autorelationalità dell'autocoscienza. Un essere vivente autocosciente è infatti capace attraverso il pensiero astratto di "tear apart the organic Whole of Life, to submit it to a mortifying analysis, to reduce the organism to its isolated elements" (Žižek 2004, 120). Questo processo rispecchia l'interpretazione lacaniana dell'impulso di morte freudiano, il movimento rotatorio in cui lo scorrere lineare del tempo, e così l'inerzia della realtà materiale, è sospeso. Oltre alla questione della vita, sussiste pertanto la questione della morte-nella-vita propria dell'organismo vivente. Žižek definisce il livello zero dell'umano il momento in cui l'obiettivo viene sospeso e si rimane colti in un circolo chiuso e autopropulsivo che induce a ripetere sempre lo stesso gesto, trovando soddisfazione in esso. Pertanto il livello zero dell'umano coincide con "this self-propelling loop that suspends/disrupts linear temporal enchainment" (128), il passaggio dal piacere alla

jouissance come scopo-in-sé, che si realizza attraverso il linguaggio, ossia attraverso il godimento fornito dall'atto stesso del parlare. Il soggetto parlante rimane colto nel circolo chiuso dell'auto-affezione, separandosi dall'immersione nel proprio ambiente e acquisendo una distanza simbolica da esso (il taglio originario dell'ingresso del significante). Il concetto lacaniano "il n'y a pas de rapport sexuel" (Lacan 1975, 26) permette dunque di inquadrare il passaggio al linguaggio, ossia l'avvento del medium della comunicazione, non come una pacificazione dell'antagonismo, ma come l'elevazione dell'antagonismo a livello assoluto: "the price paid for the universalization-symbolization of sexuality is the sexualization of symbolic universality itself" (Žižek 2003, 146). Piuttosto che la riconciliazione dell'opposizione sessuale nell'universalità del linguaggio, l'universalità viene divisa in sé, colta nell'antagonismo.

Pertanto l'impulso di morte freudiano rappresenta il "non-dialectical core" della negatività hegeliana, l'impulso alla ripetizione pura senza alcuna sublazione o idealizzazione. Tale ripetizione pura si fonda sull'elemento impuro, patologico, l'"indivisible reminder" (Žižek, 1996) o *objet petit a*, che non rappresenta un elemento sostanziale che disturba il meccanismo formale della simbolizzazione, ma una curvatura formale della simbolizzazione stessa, una deformazione inerente alla simbolizzazione, non un elemento sostanziale esterno che persiste, o meglio insiste. L'attaccamento eccessivo a un oggetto particolare costituisce una "reflexive determination of negativity, a moment of oppositional determination in which negativity encounters itself among its species" (Žižek 2012b, 501), una "self-relating negativity" che si configura come una forza cieca riproduttiva del processo dialettico. La riconciliazione hegeliana deve essere pertanto rivolta all'eccesso della negazione quale fondo positivo e condizione di possibilità della libertà del soggetto, affinché esso riconosca la sua sostanza stessa in ciò che appare come un ostacolo. Il soggetto autentico lacaniano come \$ emerge solo nel momento in cui si verifica l'identificazione con *le sinthome*. Il gesto finale della riconciliazione è dunque quello di riconoscere in questo eccesso negativo (esterno) il nocciolo del soggetto stesso (inerente), che coincide hegelianamente con la "notte del mondo": ciò che appare come un ostacolo esterno, un "indivisible reminder" che blocca la negazione qua sublazione e ne determina la ripetizione, rappresenta il limite inerente della sublazione stessa, una "self-relating negativity", secondo la logica del "not-all". In questo senso la riconciliazione equivale al "traversing the fantasy" e all'identificazione con *le sinthome* quale momento finale della psicoanalisi lacaniana. Žižek afferma pertanto che "every idealizing/universalizing negativity has to be attached to a singular, contingent,

‘pathological’ content which serves as its ‘sinthome’ in the Lacanian sense (if the sinthome is unraveled or disintegrated, universality disappears)” (503).

Il concetto di *re-entry* per cui “a system makes the difference between system and environment and copies that difference in the system to be able to use it as a distinction” (Luhmann 1995, 172-173) è estremamente solidale alla logica lacaniana del *not-all* della “feminine jouissance”, del ripiegamento della differenza tra Simbolico e Reale all’interno del Simbolico, la non coincidenza del Simbolico con se stesso. Questo movimento, come si è osservato, rispecchia la curvatura spazio-temporale imposta dall’impulso di morte che Lacan associa all’irruzione del linguaggio come “squilibrio”, attraverso l’immagine dello Spirito Santo. Non stupisce pertanto che Tabbi associ al processo di *re-entry* quelle distinzioni che determinano proprio l’emergere del linguaggio. Il processo di *re-entry* “offers the key to resolving the problem of integrating the various functionally segregated properties of brain areas despite the lack of a central coordinative area” (Tabbi 2002, 44). Non vi è bisogno di alcuna rappresentazione, né dello scambio di informazioni, ma solo di una coordinazione nello spazio e nel tempo, un processo integrativo e un mappamento cognitivo costantemente aggiornati che permettono di ottenere una “unity of perception and behavior that would otherwise be impossible, given the absence in the brain of a unique, computerlike central processor” (49). Da queste relazioni non programmabili e ri-entranti emerge una topologia dove interno ed esterno, il lato osservato e quello oscuro, non sono opposti ma ripiegano, mappandosi, l’uno nell’altro. Ne deriva una concezione antagonistica della soggettività che emerge nel momento in cui diviene consapevole della sua esclusione dalle forze che l’hanno prodotta in primo luogo, ossia quando il soggetto è chiamato a confrontarsi con la sua fantasia fondamentale per poterla attraversare, operando l’identificazione con il suo *sinthome*. Mladen Dolar chiarisce infatti che il *sinthome* “comes to be a place in the center of the three circles of the borromean knot, that which actually keeps them together in order to form a knot” (Dolar 1998, 36), una mappa del soggetto. I processi descritti confluiscono dunque in una specifica modalità compositiva, un’osservazione di second’ordine, capace di riflettere le perturbazioni che non possono essere espresse dal contenuto. Riprendendo Caryl Emerson, per la quale solo attraverso le notazioni si può generare una perturbazione nel pensiero dell’altro attraverso i residui di ciò che si stava pensando, Tabbi suggerisce di considerare alcune modalità di scrittura ipertestuale come insiemi di notazioni in un diario in corso, non una “scattered totality” che unisce nodi distanti ma una “mappa” costantemente mutevole di lettura ipertestuale, capace di generare un mondo privato, una “Land of

counterpane”. Si tratta dunque di un “extraordinary complex mixture of randomness and organization” (Landow 1994, 147).

Quest’ampia riflessione teorica è volta a definire gli strumenti necessari al fine di cogliere le specifiche modalità attraverso cui William T. Vollmann è capace di raccordare la dimensione testuale con la propria esplorazione spazio-temporale di quella regione che in un’intervista a Larry McCaffery egli definisce come l’“estremo”. Il “nodo” che stabilisce il legame tra la dimensione propriamente diegetica e quella extra-diegetica – che comprende tanto la realtà referenziale dei suoi numerosi viaggi quanto il frutto della sua sterminata documentazione bibliografica, “negli archivi e per le strade” – è un’urgenza sotterranea, un impulso che lacera la dimensione testuale e transubstanza la mappa geografica in un territorio onirico, rivelando al tempo stesso quel rovesciamento che caratterizza l’economia libidinale tardocapitalistica, ove i territori e le regioni più desolate del globo diventano la sede di un Reale impossibile, da cui il soggetto della razionalità occidentale si sente definitivamente escluso. Tuttavia, la natura traumatica di quest’impulso, che trae linfa dalla vicenda biografica dell’autore (una perdita legata all’infanzia che impone un senso di colpa a cui è impossibile sfuggire), è tale da determinare una curvatura della dimensione diegetica, che manifesta i suoi effetti più evidenti sulla temporalità e dunque sulla strutturazione del *plot*. La narrazione in Vollmann procede in maniera sincopata, per episodi salienti di poche pagine, in cui elementi della biografia dell’autore si confondono, si rispecchiano, si raffrontano con quelli dei personaggi, nell’alternanza tra prima e terza persona in una selezione molto significativa di quanto si ritiene necessario raccontare. L’esperienza vissuta evoca il senso di un’esistenza che si delinea come un disegno non unitario e tuttavia dotato di un livello “residuale” di coerenza, ossia l’unica coerenza individuabile è quella del residuo lacaniano, ciò che resiste e insiste piegando il tessuto narrativo e ostacolando la convergenza diegetica, che ripiega su se stesso, incapace di giungere a una chiusura, a un “quilting” definitivo. Michael Hammigson ha individuato questi aspetti nella sua analisi dello stile e delle tecniche narrative impiegate da Vollmann in *William T. Vollmann. A Critical Study and Seven Interviews* (Hammigson 2009, 7-17), senza tuttavia individuare una chiave di lettura unitaria, che permetta di inquadrare queste soluzioni nell’ambito di una logica cronotopica. La scrittura di Vollmann appare invece animata da una precisa logica topografica che trasforma il testo nella mappa di un’esperienza vissuta paradossalmente, e che tanto il lettore quanto il narratore possono vivere la prima volta solo la seconda volta, nel suo “ritorno”, nel ritorno di una perdita che non si configura come anelito a un’unità originaria, ma come compulsione a ripetere, a realizzare la perdita ancora e ancora.

In “Looking for the Good Fight”, Michele L. Hardesty ricostruisce l’ontogenesi di *An Afghanistan Picture Show*, resoconto di un viaggio che un giovanissimo Vollmann, all’età di ventun anni, ha deciso di compiere in Afghanistan, invasa dall’Unione Sovietica nel 1979, e nei campi dei rifugiati afgiani in Pakistan. L’intenzione dello scrittore, all’epoca studente presso la Cornell University, era di documentare gli eventi e, allo stesso tempo, di prestare aiuto non solo ai rifugiati, ma anche ai combattenti per la libertà, i *mujahidin*, realizzando uno *slide show* che avrebbe utilizzato al ritorno per realizzare una raccolta fondi. Il primo dei lunghi e pericolosi viaggi che Vollmann avrebbe compiuto nella sua carriera si sarebbe concluso con un totale fallimento personale attraverso il quale riecheggia quello di un’intera nazione, e con la pubblicazione di un libro nel 1992. Come nota correttamente Hardesty, alcuni testi di Vollmann si configurano come forme di “experimental rewriting” di opere letterarie del passato, come *The Atlas*, ispirato a *Snow Country* del premio Nobel Yasunari Kawabata e di *Walden* di Henry David Thoreau, *Poor People*, che riprende *Let Us Now Praise Famous Men* di Walker Evans, senza considerare che il progetto *Seven Dreams*, che per ammissione dello stesso autore nasce come il tentativo di scrivere un’opera ispirata alle *Metamorfosi* di Ovidio.

Il gesto che costituisce una metafora universale nell’opera di Vollmann, a livello metanarrativo, è l’attraversamento delle frontiere, dei confini, di nazioni, classi sociali, culture, epoche, al fine di incontrare e di tentare di comprendere coloro che si trovano dall’altro lato, senza mai dimenticare che la sua posizione soggettiva nei confronti di quelle “persone”, quei “neighbors” (per impiegare un termine particolarmente significativo nella psicoanalisi lacaniana e nella critica contemporanea), quella del “white American male”, determina l’impossibilità di addomesticare l’alterità irriducibile dell’Altro. Questa alienazione, che riflette l’alienazione fondamentale dell’individuo nei confronti del nucleo del proprio desiderio, la sua esposizione al desiderio dell’Altro, si riflette nella diffrazione tra l’autore del testo e la sua rappresentazione all’interno della realtà diegetica, in veste di narratore-protagonista. Le modalità attraverso cui Vollmann costruisce la propria *dramatis persona* attingendo al simbolismo e al mito dell’americano in viaggio non costituiscono una semplice riscrittura intertestuale postmoderna, ma sono funzionali alla strutturazione del testo e alla definizione di una vera e propria poetica. Pubblicato ad oltre dieci anni di distanza da quel viaggio di appena un mese e mezzo e sottoposto a una revisione integrale, *An Afghanistan Picture Show* si configura come il resoconto di un resoconto, che realizza la propria riscrittura attraverso una forma particolare di “re-entry”. Hardesty individua una radicale differenza tra la versione data alla stampa e il manoscritto rimasto inedito,

probabilmente risalente al 1985, un testo diretto, narrato in prima persona e attraverso una focalizzazione interna che riporta numerose interviste a volontari, *leaders* dei combattenti, rifugiati, e a coloro che hanno ospitato il giovane Vollmann in Pakistan. Il testo dato alla stampa rappresenta invece un prodotto letterario molto differente, dove si giustappone a questa narrazione giovanile autocosciente un'istanza narrativa che assume una distanza critica e una riflessività che recupera il testo originale in una lettura talvolta auto-ironica, talaltra amaramente critica, dalla quale emerge una raccolta di racconti di viaggio, biografie, commenti e documenti primari, che configura *An Afghanistan Picture Show* come il resoconto di un'operazione di revisione su un testo ritenuto fallimentare, nato dal tentativo di realizzare un *reportage* fotografico delle difficili condizioni del popolo afgano durante l'invasione sovietica. Questa diffrazione tra le due istanze narrative del testo (un aspetto comune e addirittura letteralizzato in *You Bright and Risen Angels*, il primo testo pubblicato da Vollmann) si impernia sulla "narrative persona" sviluppata da Vollmann nel suo *Picture Show* testuale, rappresentata da un personaggio dalle forti connotazioni nazionali, un americano all'estero, che può essere ricondotto a una lunga tradizione di personaggi della letteratura statunitense⁹² che assumono un valore fortemente allegorico e simbolico tale da rispecchiare il destino di un'intera nazione. L'immagine costruita da Vollmann si configura volontariamente come quella di un personaggio fallimentare, che richiama l'immaginario contemporaneo delle relazioni internazionali degli Stati Uniti di quegli anni. Questo "traveling self" a cui Vollmann all'interno del testo si riferisce come "Young Man" (una ripresa del personaggio hemingwayano in *For Whom the Bell Tolls*, a cui Vollmann ammette di ispirarsi), viene definito da Hardesty come "a device as much as a character", attraverso il quale il narratore del testo assume una distanza critica verso se stesso; tale viaggiatore rappresenta pertanto un "distancing device" (Hardesty 2009, 104), una forma di caratterizzazione che Vollmann attribuisce a se stesso, assume su se stesso, fin dall'esperienza del viaggio (come dimostrano i suoi taccuini). La caratterizzazione di questo personaggio da parte della voce narrante è quella di un individuo ridicolo, inetto, un "cartoonlike character" che "wanted to go to war" (Vollmann 1992, 12). Il riferimento a una personalità perversa (in senso lacaniano) è evidente, nel suo posizionarsi come strumento della soddisfazione degli altri, nel suo desiderio ingenuo e persino arrogante di voler aiutare il prossimo, e nella sua volontà eroica di intervenire in prima persona documentando la realtà

⁹² Il giovane viaggiatore descritto da Vollmann viene associato da Hardesty ai personaggi descritti in *Innocents Abroad* di Mark Twain o nei romanzi internazionali di Henry James, all'eroismo iconico di Ernest Hemingway, alla rappresentazione del potere americano in *The Quiet American* di Graham Greene.

dei campi profughi e delle bande armate. Il suo scopo è quello di poter tornare in patria e risvegliare l'entusiasmo dei compatrioti attraverso i suoi resoconti e i suoi servizi fotografici. La distanza ironica assunta dal narratore è scandita da epiteti quali "The Young Man Who Knew Everything" (67).

Hardesty riconosce nella figura di Robert Jordan, il protagonista di *For Whom the Bell Tolls*, il riferimento primario e il modello su cui è costruita la figura del giovane viaggiatore di Vollmann. Egli rappresenta l'archetipo dell'americano eroico "looking for a good fight", lo scrittore che si fa possedere dall'azione e dal desiderio di intervenire in maniera decisiva sugli eventi, e che pertanto muore, antepoendo i fatti alla scrittura. L'operazione compiuta da Vollmann non si configura quindi come un semplice recupero e rovesciamento ironico della tradizione letteraria americana moderna, che si riflette nei disastrosi esiti del viaggio dello "Young Man", ma, attraverso le revisioni apportate all'opera, Vollmann definisce una differente possibilità di impegno letterario. Antonio Scurati associa l'impossibilità di Vollmann di poter intervenire direttamente nel conflitto afgano a una condizione generazionale che "strappa perfidamente dal terreno, sul quale era stentatamente cresciuta, la radice singolare dell'esperienza personale, dal cui rigoglio l'autore sperava di poter ricevere il frutto maturo di un autobiografismo radicale", nell'impossibilità di raggiungere il "punto di saldatura virtuosa tra vissuto reale e finzione assoluta, un punto reso definitivamente irraggiungibile . . . dal collasso maligno tra vite artificiali e finzioni prosaicamente più reali del reale" (Scurati 2012, 95-96). Tuttavia, nell'opera di Vollmann non è il tono nostalgico del ritorno all'esperienza impossibile della guerra a prevalere, o la desolante rassegnazione dello "Young Man", costretto dalla dissenteria ad affidarsi alle cure di coloro che si era prefissato di soccorrere. Piuttosto, attraverso la voce narrante Vollmann è capace di assumere quella "minimum distance" dalla fantasia occidentale dell'americano "looking for the good fight". Secondo Hardesty, attraverso il commento della voce narrante, Vollmann non abbandona il riferimento al personaggio di Robert Jordan, ma le storie delle persone incontrate e il resoconto delle sue esperienze passate divengono più importanti dello spettro del suo stesso intervento effettivo. In questo modo, il critico sostiene che la "narrative persona" di *An Afghanistan Picture Show* intraprende il sentiero che Jordan non ha voluto prendere: piuttosto che scrivere il suo libro, egli muore in battaglia. Pertanto anche nel momento in cui tenta di prendere le distanze dallo "Young Man", Vollmann non abbandona mai l'archetipo hemingwayiano su cui è costruito. Pur nella sua precisione, questa lettura deve essere necessariamente ampliata attraverso un'attenta considerazione del ruolo di "distancing device" operato dalla voce narrante. Questo dispositivo non può essere ridotto a

un processo di distanziamento ironico, volto a domesticare l'eccesso del desiderio del soggetto, ma deve essere letto come la negazione di una negazione: il momento negativo dell'archetipo hemingwayiano coincide con la vicenda stessa dello "Young Man", mentre le revisioni successive che si realizzano attraverso i commenti della voce narrante rappresentano la rilettura di un'esperienza impossibile, che si riflette non solo nella vicenda del protagonista ma anche nell'assenza paradossale di quel *Picture Show* da cui prende il nome il progetto narrativo. Pertanto l'opera non si configura come ironica riscrittura di un eroismo titanico, divenuto impossibile, che sorregge il desiderio postmoderno del suo recupero, tentando di celare dietro il ghigno ironico la propria castrazione, ma rappresenta la volontaria riattivazione (*re-enactment*) della perdita, della sconfitta, da cui non emerge un libro ma quel *Picture Show* la cui realizzazione aveva ispirato l'azione dello "Young Man". Vollmann mira pertanto a mostrare come tale forma di rappresentazione sia possibile solo la seconda volta, come fallimento del proprio intento originario, rispecchiando la dinamica lacaniana di "le pere ou pire". Per questa ragione allo "Young Man" non viene concessa alcuna consolazione; piuttosto nella transizione dalla narrazione in prima persona del manoscritto originale alla terza persona della voce narrante si può individuare quel processo di negazione della negazione che porta l'individuo a rinunciare al nocciolo duro del proprio desiderio, emergendo dalla notte del mondo come "empty shell", una voce scorporata. In questo senso, la figura del narratore si configura come un inserto che raccorda differenti dimensioni cronotopiche nel testo e permette ad esso di ripiegare su se stesso, operando un "re-entry" che configura il libro come l'unico possibile *Picture Show*.

Nella sua documentata illustrazione dell'evoluzione del testo, dal manoscritto originale alla versione data alle stampe, Hardesty sottolinea il lavoro di "excavation and reworking" che ha portato a una ridefinizione dell'intreccio in brevi episodi o vignette, alcune delle quali di carattere autobiografico, assenti nella versione originale, e all'aggiunta di un impianto di commenti che reindirizzano il vettore narrativo, determinandone il ripiegamento. Il critico di fatto riconosce che "Vollmann's revision of *Picture Show* involved deletions as well, the most striking of which is of his slide show of images from his trip, the 'Afghanistan Picture Show' to which the title refers . . . there is not a single slide show photograph in *An Afghanistan Picture Show*" (Hardesty 2009, 108-109). Tuttavia, prosegue correttamente Hardesty, if these photographs were deleted from the book, they are also an addition to it" (109): le fotografie che avrebbero dovuto costituire il "Picture Show" vengono di fatto sostituite da descrizioni testuali che vengono segnalate nel corpo del testo dedicando ad esse specifiche vignette ognuna delle quali è intitolata "An Afghanistan Picture Show".

Successivamente al suo ritorno, Vollmann descrive le fotografie realizzate come documenti “immediati”, capace di “move and inform” (Vollmann, 1983), il cui potere sugli spettatori non dipende, secondo il critico, dal contesto in cui sono presentate, ma nella rappresentazione “singolare”, decostestualizzata, isolata, delle sofferenze e del desiderio di ribellione. Vollmann sembrerebbe attribuire alle immagini catturate una *jouissance* in grado di impressionare, di porre lo spettatore a contatto con il Reale, come fossero “quanti di *jouissance*”, nella definizione di Žižek. Essi determinano un “taglio”, una lacerazione nel tessuto stesso della testualità prodotta dalla “curvatura” in senso relativistico che la *jouissance* del *Picture Show* impone. Questo effetto tuttavia non è affidato all’immediatezza della riproduzione visiva ma alla revisione del narratore (“revising narrator”, secondo la terminologia impiegata da Hardesty), che di fatto rinnega le notazioni riprodotte con dovizia e precisione dallo “Young Man”, di cui contesta la ristrettezza nella visione: “He never thought to ask for stories: all he wanted was facts. Those facts are largely meaningless now. All I have left now are the things his fact-crusher could not quite digest” (Vollmann 1992, 106). Vollmann si riferisce alle immagini fotografiche nei termini del residuo lacaniano, ossia come un “eccesso” che sfugge al resoconto dettagliato e si sottrae alla logica della fattualità sterile, della registrazione dell’accaduto, ma s’impone nella sua singolarità. Di fatto, il narratore nella sua osservazione dell’immagine svincolata dal contesto delle annotazioni ribadisce l’assoluto mistero che i soggetti ritratti avevano costituito per lo “Young Man”, l’impossibilità di carpire, di possedere, di conoscere, e quindi propriamente di ricordare, il segreto della loro radicale alterità. Questa resistenza determina di conseguenza l’incapacità di tradurre l’incontro in un resoconto in grado di rispondere all’esigenza diretta di ridurre quell’alterità a una forma di azione diretta e politica. Piuttosto, ogni fotografia rappresenta quello che Žižek, in linguaggio lacaniano, definisce un “missed encounter” con il Reale, l’esperienza che caratterizza l’incontro del soggetto con l’oggetto del proprio desiderio, un incontro di fatto impossibile e pertanto traumatico. In *Žižek: A (very) Critical Introduction*, Marcus Pound descrive questo processo in termini lacaniani:

When we enter the cultural sociosymbolic world, there is a part that refuses to be entertained, an excess or “accursed share” that is experienced as the “missed encounter”(SXI 55), what Lacan calls the real (*réel*). The real is that inaccessible aspect that haunts psychic life: “the essential object which isn’t an object any longer, but this something faced with which all words cease and all categories fail, the object of anxiety *par excellence*” (SII 164). Hence the real corresponds to *trauma*, from the Greek τραύμα, to wound or pierce: “an

encounter with the real is an encounter with the point where the coherency of a moment is pierced and the symbolic support of one's identity begins to give way" (SXI 55); hence the real is closely associated with death and the death drive. (Pound 2008, 10)

In questo senso le descrizioni fornite dal narratore delle immagini fotografiche rivelano l'assoluta impenetrabilità, il confronto del soggetto con il desiderio dell'Altro, alle spalle del quale il narratore riconosce la presenza dello "Young Man" dall'altro lato dell'obiettivo, nell'altra scena, nel campo dell'Altro, sicché non è il soggetto a osservare l'oggetto della sua conoscenza, quanto l'oggetto della sua contemplazione a rivolgere lo sguardo: "his Picture Show was staring at him" (Vollmann 1992, 133)⁹³. Questa condizione rispecchia la riflessione lacaniana sullo sguardo *qua objet petit a*, secondo cui il soggetto prima ancora di vedere è "looked at from all sides", una macchia nello "spectacle of the world". L'esposizione del soggetto allo scrutinio dello sguardo riflette la pressione determinata dalla prossimità del desiderio dell'Altro, il lacaniano "Che Vuoi?", che riflette l'ingiunzione vuota superegoica. Il soggetto si trova pertanto esposto a un'impenetrabile interpellanza, alla prossimità insopportabile della richiesta dell'Altro, senza poter comprendere cosa questi voglia, il mistero del suo desiderio. Nello schema lacaniano pertanto lo sguardo come *objet petit a* "peut venir à symboliser le manque central exprimé dans le phénomène de la castration" (Lacan 1973, 77) e pone il soggetto in una doppia posizione: "Le tableau, certes, est dans mon oeil. Mais moi, je suis dans le tableau". Attraverso questo principio, Žižek illustra il paradosso proprio della "parallax view": "the subject's gaze is always-already inscribed into the perceived object itself, in the guise of its 'blind spot', that which is 'in the object more than object itself', the point from which the object itself returns the gaze" (Žižek 2006b, 17).

Allo stesso modo i personaggi che lo "Young Man" immortala nel suo "Picture Show" gli rivolgono sguardi curiosi, interrogativi nella loro domanda di essere riconosciuti, compresi e ricordati: "They stared and stared at him. How strange he was! What did he want? Why had he come to them? Why was he so thin and pale and sweating? Something must be wrong with him" (Vollmann 1992, 133). Questa sensazione riflette l'emergere della vergogna, determinata dalla sovraesposizione all'oggetto del desiderio che determina

⁹³ "Tawny supply tents, unpleasantly hot to the touch, sliced off long rectangles of dry shadow unblinking behind eyelashes of guy ropes. Narrow paths (ankle-deep trenches bordered by stones) led between them. The sky was a dusty cloudless blue. But there was one cool place. Sick refugees stood there. The wide dark leaves of the tree behind them caught the sunlight like dust. Men and boys stood leaning around the square waist high reservoir (which had worms in it), in whose water their faces and the tree were reflected, and they were all looking the Young Man in the face" (143).

l'emergere di un oggetto perturbante al proprio interno, un "undead organ", un organo senza corpo, il nucleo del proprio desiderio che sfugge al proprio controllo. Questa dimensione eccessiva del desiderio viene ribadita in un altro episodio nella sezione "An Afghanistan Picture Show [3]", in un cui il narratore descrive l'immagine di un *mujahidin* che regge una bomba sovietica mentre osserva con occhi feroci lo "Young Man". Il narratore interpreta il suo sguardo nei termini dell'imperativo superegoico lacaniano: "This is why you came! Now look, look! Your business here is to see! See this, and understand it; never forget it!"; il narratore stesso è costretto ad ammettere: "What a daunting thing RECOGNITION is" (223-224). Il narratore si sofferma più volte a rimarcare l'impossibilità dello "Young Man" di comprendere, e dunque di ricordare, che cosa quelle persone stessero tentando di riferirgli, come nel caso di un rifugiato afgano che si rivolge al giovane viaggiatore reggendo una medaglia: "It was one of the many frames in the Afghanistan Picture Show which the Young Man never understood: it belonged with those other mysteries . . . how strange and sad it was, that the man with the medal wanted him to understand something, and he would never ever understand it" (143-144). Il *Picture Show* si configura pertanto come una collezione d'immagini che catturano puri momenti di incomprendimento, di impossibilità di comunicazione, "missed encounters" con il Reale, sicché "[he] could not yet see what these things meant" (133-134).

In "Trauma and the Material Signifier" (2001), Linda Belau ricorda come in *The Ethics of Psychoanalysis* Lacan interpreti la vicenda di Edipo in termini non freudiani, sostenendo che egli persegue il proprio desiderio di conoscere, spingendosi ai limiti del simbolico e incontrando pertanto la verità traumatica sulla propria origine (Belau 2001, s.i.p.), abbracciando il riconoscimento traumatico del godimento incestuoso. Ciò che Edipo persegue in questo riconoscimento paradossale è una "knowledge without return", la conoscenza del proprio sé noumenico che giunge troppo tardi: "He misses the experience, which, for him, is the constituting moment of his subjectivity, precisely because he is too present to the experience" (Belau 2001, s.i.p.). È questa esperienza impossibile, l'incontro con il nucleo del proprio desiderio, con ciò che è in sé più di se stessi, che in Lacan è associato al mistero delle proprie origini, che costituisce il "missed encounter" o, come viene definito da Lacan nel *Seminario XI*, il "tuché". Questa esperienza impossibile non può di fatto essere soggettivizzata dal soggetto (pena la *subjective destitution*) e pertanto non può essere ricordata, ma solo ripetuta:

What is repeated, in fact, is always something that occurs... as if by chance . . . The function of the tuché, of the real as encounter – the encounter insofar as it may be missed,

insofar as it is essentially the missed encounter – first presented itself in the history of psycho-analysis in a form that was in itself already enough to rouse our attention, that of trauma. (Lacan 1973, 55)

Hardesty sostiene che nel passaggio dal manoscritto originario al commentario d'autore che costituisce di fatto *An Afghanista Picture Show* si rifletta un mutamento radicale nelle priorità dello scrittore, non più interessato a rinvenire “some underlying structure or other to explain things” (Hardesty 2009, 121), quella che lo “Young Man” definisce come “Overall Picture”, ma volto al difficile “impegno” del riconoscimento dell'Altro, attraverso le relazioni che lo “Young Man” è capace di stabilire nel suo viaggio, per poter raccontare le loro storie. Al fallimento dell'azione, seguirà tuttavia anche il fallimento di questo racconto.

Questa interpretazione non deve a mio avviso essere letta in chiave di un rifiuto postmoderno che conduce alla “metanarrazione”, abbandonando il progetto di una macro-storia in luogo di un *Picture Show* di micro-storie. Essrimane limitata alla prospettiva lacaniana del desiderio, laddove, per cogliere il movimento proprio della narrativa di Vollmann, è necessario accedere al dominio dell'impulso, focalizzandosi su quella curvatura che la narrazione del narratore compie ripiegando sul resoconto di viaggio dello “Young Man”. In questo senso è possibile cogliere nell'impossibilità di penetrare il mistero dell'Altro quella fissazione che determina la ripetizione. L'impossibilità del riconoscimento, l'impossibilità di penetrare l'enigma del desiderio dell'Altro, rappresenta il moto stesso della scrittura di Vollmann nel suo impulso a riattivare la perdita originaria, quella del *Picture Show* stesso. In questo senso, l'ingiunzione impossibile al riconoscimento rispecchia l'impulso epistemologico alla conoscenza – la verità del suo stesso desiderio nel campo dell'Altro – che trasforma il fallimento medesimo del tentativo di raccontare una storia di trionfo, liberando una *jouissance* impossibile, che tuttavia rifugge dalla tentazione dell'addomesticamento dell'alterità radicale dell'Altro e rispecchia un tentativo di impegno veramente etico, a contatto con il livello zero del “neighbor” (Žižek 2006a)⁹⁴. L'incontro mancato dello “Young Man” si riflette nell'assenza stessa del “Picture Show”, che può pertanto solo essere recuperato attraverso la sua ri-attivazione, la sua ripetizione nel resoconto

⁹⁴ In “Some Thoughts on the Value of Writing During Wartime”, una lettura tenuta a Sacramento nel 2002, Vollmann denuncia la neutralizzazione di quest'alterità radicale da parte dei media, nel loro tentativo di ridurre coloro che abitano le zone più degradate del pianeta e che nella definizione di Giorgio Agamben costituiscono “stati d'eccezione” a personaggi stereotipici: “What the media tell you about [“rogue states” he has visited, like Yemen, Afghanistan, Serbia, and Somalia] is not necessarily untrue, but it's mostly less than the truth. It makes their people into flat characters” (Vollmann 2004, 143-145). Il dovere di uno scrittore, che appartiene alla schiera di coloro che “are among the few who enjoy the privilege of presenting and standing by our own independent position to the world”, è quello d'incontrare e stringere un'amicizia con queste persone, per giungere a conoscerle “well enough to understand why what they believe is plausible to them” (Vollmann 2002, 153).

del narratore, ossia attraverso un “re-entry” della scrittura, che in questo modo ripiega su se stessa. Il movimento della scrittura di Vollmann non può essere pertanto inteso come una semplice sublazione, la ripetizione del “Picture Show” nella sua negatività/assenza, ma come la negazione di una negazione che trasforma il testo stesso nelle mani del lettore nel *Picture Show*, generandolo di fatto nel suo stesso ritorno sotto forma di testo, nella materialità tridimensionale del manoscritto. Il testo generato dalla riscrittura e dato alla stampa da Vollmann rappresenta pertanto l’unico possibile *Picture Show*. Il movimento descritto tra la dimensione extra-diegetica e quella propriamente diegetica è quindi il movimento paradossale della striscia di Möbius, dove la materialità dell’immagine confluisce nel testo per riemergere sul versante opposto, nella consistenza del testo come oggetto perturbante. Le foto mancanti rappresentano i nodi che permettono al progetto narrativo di mantenere un residuo di coerenza di fronte all’impossibilità dell’incontro con il Reale, configurandosi dunque come *sinthomes*, il nodo borromeo che mantiene integra la psiche del soggetto quando il legame del significante Nome del Padre è stato reciso.

Si configura pertanto una geografia paradossale che attinge direttamente dalla dimensione psichica e infantile del narratore e che costituisce una delle revisioni più significative del testo dal manoscritto originale alla versione finale. Hardesty individua due capitoli mancanti nel resoconto originale di carattere fortemente autobiografico che determinano un “second framing” (Hardesty 2009, 119) del capitolo fondamentale di *An Afghanistan Picture Show*, “The Red Hill (1982)”, dove l’autore narra l’attraversamento del confine afgano da parte dello “Young Man” assieme a un gruppo di *mujahidin*. L’operazione compiuta da Vollmann attraverso questo vero e proprio “inserto” autobiografico – secondo la definizione di Marco Dinoi – rappresenta a mio avviso uno delle strategie primarie attraverso cui Vollmann sviluppa la sua poetica nella dialettica tra il movimento espansivo del desiderio e la contrazione dell’impulso che altera lo spazio geografico e il tempo della narrazione, trasfigurando la carta geografica dell’esplorazione compiuta in uno scenario onirico, segnatamente in una “Land of Counterpane”. È questo di fatto il titolo di uno dei due capitoli introdotti da Vollmann nelle sue revisioni al manoscritto originale, dove l’autore abbandona la terza persona dello “Young Man” e adotta direttamente l’“I” della prima. Il narratore riporta una serie di episodi legati alla sua infanzia ove è possibile cogliere quel processo fantasmatico attraverso cui egli rivitalizza, sebbene si tratti di una vita non-morta, un eccesso vitale, il dato documentaristico del suo resoconto originale del viaggio. Vollmann richiama un episodio destinato a divenire metafora del suo intero progetto narrativo, un momento della sua giovinezza in cui costretto a letto da una

cagionevole salute riceve dalla madre il racconto della poesia di Robert Lewis Stevenson, “The Land of Counterpane”. Come nella maggior parte dei suoi romanzi, e come accade sistematicamente nei testi animati da un intento dichiaratamente documentaristico, Vollmann fornisce le coordinate temporali dell’evento riportato sin dal titolo del paragrafo, della sezione o del capitolo narrato, ricostruendo di fatto una precisa topografia testuale, che transustanzia il testo in una vera e propria “mappa”, un “atlante” tanto del mondo esterno quanto della sua fantasia fondamentale. Vollmann condivide la stessa condizione del ragazzino nella poesia, anch’esso allettato a causa della malattia. Questi è tuttavia in grado, attraverso la fantasia, di transustanziare le falde formate dalle coperte in un campo di battaglia dove i suoi soldatini possano combattere, tra rare pianure e passi di montagna⁹⁵. Tuttavia la dimensione onirica è immediatamente attraversata da un profondo senso di angoscia, determinata dall’associazione delle pieghe delle coperte con le rughe nel volto dei nonni, che il bambino ossessivamente associa al sopraggiungere ineluttabile della morte:

I started feeling my face everyday for wrinkles, knowing that one day they would come; and I watched my parents closely, noticing with horror the ever-lesing resemblance between my mother and her bridal picture in the family album, and the fact that my father’s hair was slowly graying; and when I lay in bed all day, the eerie luminescence of my sickness in me and all about me, my inability to recall my healthy state in any real sense made the wrinkles of my own “Land of Counterpane” seen a menacing *memento mori*. (Vollmann 1992, 20)

Le visioni grazie alle quali Vollmann è in grado di alterare gli scenari del suo passato vengono pertanto attraversate da un antagonismo insanabile che non può non essere individuato nel impulso di morte lacaniano. È proprio quest’antagonismo che permette allo scrittore di trasfigurare il paesaggio afghano in una “Land of Counterpane”, una terra di conflitti dove i combattenti si muovono su sentieri di montagna che richiamano le falde delle coperte del letto del narratore: “It is part of the fragmentation of life that after the Soviets invaded Afghanistan I wanted to go there. It sounded like a treasure-trove of nightmares” (22). Hardesty nota correttamente come “The section’s subtitle, ‘The Red Hill [3]’, connects this distant, imaginary Afghanistan to another ‘red hill’ in Afghanistan itself that he describes in a chapter extant in the original manuscript. More than just a site for altruistic work, this

⁹⁵ “This ‘Land of Counterpane’ is simply the topography of the wrinkled and upthrust blankets; and the child marches his soldiers up and down the quilt-patterned hills, skirmishes them on whatever rare plains there may be, and sets up rescues and ambushes at the mouths of little vales formed by pinching the sheets into counters of sufficient exactitude” (19).

chapter shows Afghanistan to be a landscape rooted in Vollmann's childhood fantasies" (Hardesty 2009, 118). Tuttavia, ciò che il critico non considera è a mio avviso il fulcro del processo narrativo dell'autore, che riflette "die Traumarbeit" freudiano, secondo il quale l'operazione svolta dal sogno non si limita a tradurre i pensieri (latenti) in una modalità d'espressione regressiva, ma prende possesso di un desiderio inconscio la cui realizzazione rappresenta la forza che permette di plasmare il contenuto del sogno nella sua nuova forma. Il nocciolo del sogno è pertanto il desiderio inconscio che s'inscrive attraverso le modalità con cui si realizza il "mascheramento" del messaggio nascosto del sogno (pensiero latente). Il suo nucleo coincide dunque con la distorsione operata dal desiderio inconscio, la distorsione che è il desiderio. Nella sezione "The Red Hill [3]" Vollmann pertanto costruisce un'associazione tra i territori della sua fantasia infantile e quelli dell'Afghanistan. Tuttavia questo processo si realizza attraverso una vera e propria deformazione anamofica. In *Looking Awry*, Žižek descrive quest'effetto visivo: "a detail of a picture that 'gaz'd rightly', i.e., straightforwardly, appears as a blurred spot, assumes clear, distinguished shapes once we look at it 'awry', at an angle" (Žižek 1991, 11). Egli chiarisce ulteriormente questo principio nella sua associazione con la dimensione del desiderio:

if we look at a thing straight on, i.e., matter-of-factly, disinterestedly, objectively, we see nothing but a formless spot; the object assumes clear and distinctive features only if we look at it "at an angle", i.e, with an "interested" view, supported, permeated, and "distorted" by desire. This describes perfectly the *objet petit a*, the object-cause of desire: an object that is, in a way, posited by desire itself. The paradox of desire is that it posits retroactively its own cause, i.e., the object a is an object that can be perceived only by a gaze "distorted" by desire, an object that does not exist for an "objective" gaze. In other words, the object a is always, by definition, perceived in a distorted way, because outside this distortion, "in itself", it does not exist, since it is nothing but the embodiment, the materialization of this very distortion, of this surplus of confusion and perturbation introduced by desire into so-called "objective reality". The object a is "objectively" nothing, though, viewed from a certain perspective, it assumes the shape of "something". (11-12)

Sulla base di questo principio, Vollmann adotta a mio avviso una prospettiva obliqua, "awry", nel momento in cui la sua descrizione dell'Afghanistan si struttura a partire da una pagina dell'*Encyclopedia Britannica*, dove la continuità della descrizione delle caratteristiche

geografiche e demografiche del territorio viene progressivamente erosa da numerose elisioni, che permettono di isolare singoli frammenti testuali caricandoli di significato e rispecchiando la *cathexis* del narratore, nel suo impulso irrefrenabile al racconto. La linearità diretta del linguaggio enciclopedico viene sottoposta a una progressiva deformazione, determinata dalla propagazione virulenta di una presenza di morte che contagia la capacità creativa della fantasia e il gioco di associazioni della memoria, intervenute nel tentativo di compensare l'insufficienza del linguaggio nei confronti dell'insistenza dell'impulso: "I had just realized that the open space was not in fact the life-pervaded medium which I had imagined. The softness of blown grass or willow or ever-greens is not a genuine softness, because gravity and death make all living things hard" (Vollmann 1992, 23). Attraverso l'immagine, apparentemente attinta dai ricordi di una lezione di biologia del Dr. Mawby, di un polpo nascosto "in a nice hard little GROTTA or CORAL FORMATION somewhere" (23), i profili mostuosi dell'Afghanistan assumono anamorficamente i contorni di un "immense decaying skull" dalle cui fessure brulicano forme di vita che regrediscono a uno stadio evolutivo primitivo, invertebrato, che richiama l'insistenza inarrestabile del *Todestrieb* non inteso freudianamente come anelito al non-essere, ma come eccesso vitale che nella sua ripetizione determina l'emergere del Nuovo, forzando ogni istinto di conservazione biologico:

we are (all of us, vegetables, protists and animals alike) members of a great fraternity of scavengers – . . . we are either patches of mold or ants crawling through the fissures of some immense decaying skull: a familiar central range of mountains, their contours almost memorized now after long night of study in the desert, eye aching over the textbook . . . a series of deep and broken ridges, the lowest of which, especially toward the west, are naked in aspect because we have picked them clean . . . a dry, invigorating atmosphere, at least where we are in our bone-ivory tower built some distance above that rather creepy-looking eye-socket . . . in short, the Land of Counterpane.
(Vollmann 1992, 23)

Le dinamiche individuate fino a questo momento permettono di stabilire una distinta strategia compositiva che imprime una torsione alla scrittura attorno a un preciso nucleo tematico quello della pervasività della morte, la cui presenza contamina ogni processo creativo, biologico e culturale, sicché l'attività stessa dello scrivere, del raccontare, "re-introduce" la morte nel momento stesso dell'irruzione del significante, che rompe la

continuità dell'equilibrio naturale, determinando l'insorgere di una discontinuità, una "singolarità".

You Bright and Risen Angels, la prima opera pubblicata da Vollmann nel 1987 e sottointitolata *A Cartoon*, si presenta come un racconto finzionale del tutto simile a un *videogame*, prodotto da un programmatore che si riferisce ambigualmente a se stesso come "the author", il creatore di una turba di personaggi che prendono vita dalla sua tastiera. Questo "cartone animato" che, come ricorda Tom LeClair, "arose from the author's child-like vulnerability and took its imagery and names from his rather juvenile romantic relation" (Hunter 2006, 315), descrive lo scontro tra la fazione restauratrice ed imperialista dei Blue Globes, entità malvagie antropomorfe di pura energia elettrica che operano per conto del tirannico Mr. White, e quella rivoluzionaria che vede schierati tra le sue fila umani e insetti antropomorfizzati, il cui *leader* e protagonista della vicenda porta emblematicamente il nome Bug. Larry McCaffery ha riconosciuto nella vicenda un'allegoria del fallimento del tentativo rivoluzionario nei confronti dell'imperialismo elettrico, ossia del tardo-capitalismo dell'*Information Age*. Tuttavia, l'intento allegorico, riconosciuto apertamente dallo stesso Vollmann, non esaurisce la significatività di questo testo; piuttosto esso riflette l'antagonismo lacaniano tra soggetto dell'enunciazione e soggetto dell'enunciato che si riflette sul piano formale e non meramente contenutistico. Nella sua commistione di vicende finzionali ed elementi referenziali di carattere autobiografico, che rompono di fatto la continuità ininterrotta della proiezione digitale, LeClair sostiene che il testo di Vollmann traccia una progressione dalla dimensione diegetica del cartone a quella extra-diegetica della realtà, per approdare poi a quella puramente allegorica, rappresentata dal capitolo "World in a Jar", ove Big George, il doppio osceno superegoico dell'autore, che ne sabotava la narrazione, racconta un'esperimento attraverso il quale delle mosche vengono rinchiusi in un contenitore di vetro con del lievito sul fondo. Esse non fanno altro che cibarsi e procreare, divorando le carcasse degli esemplari defunti e gli escrementi che si accumulano riempiendo il barattolo, finché il suo contenuto di fatto diviene indistinguibile, ormai empio di una sostanza scura brulicante di vita, la vita non morta dell'impulso di morte. LeClair, così come Hammingson, individua in questo aneddoto il monito ecologista di Vollmann – riflesso nella rivoluzione "verde" del capo della resistenza Bug – che in questo libro sembra voler mettere in guardia il lettore dai cataclismici effetti dell'"effetto serra" e di una produzione industriale senza freno. Il circolo di guerra, distruzione e consumo/consunzione di risorse che esso impone nella sua riproduzione è ciclicamente ripetuto: "they went on buzzing and swarming until the vial dried up completely and then they were still" (Vollmann 1987, 624). Vollmann si conferma

pertanto, fin dagli esordi, animato dal desiderio, dall'ossessione di individuare, isolare e rappresentare l'impulso sotterraneo che domina la società tardocapitalistica contemporanea. Questa ripetizione è il prodotto della deformazione imposta dall'eccesso di *jouissance* su cui poggia l'intero sistema e che manifesta i suoi effetti al livello non solo contenutistico, ma in primo luogo strutturale e formale.

In "Vollmann's Aesthetic Realism", Edward Champion rifiuta una lettura in continuità tra *You Bright and Risen Angels* e la sua produzione "realistica" successiva: "*Angels*, as imaginative a debut as it is, hardly reflects the novelist that Vollmann has transformed into, nor, unlike later works, does the text particularly concern itself with the contrasting aesthetics or realism we are seeking out" (Champion 2006). A mio avviso, *Angels* racchiude molte delle tematiche e delle componenti strutturali e stilistiche che caratterizzeranno la produzione successiva di Vollmann sotto il segno di un realismo "dell'estremo". Se da un lato il testo ricorre al genere della *science fiction* e attinge direttamente alla dimensione della *fantasy* – l'autore stesso in un'intervista a Larry McCaffery definisce il libro "kind of a kid's book" – correndo il rischio di ridursi a una negazione feticistica di quell'"estremo" di cui Vollmann avverte il fascino, dall'altro tale tentazione alla negazione viene radicalmente evitata attraverso il dissidio metanarrativo proprio dell'opera. Nel mettere in atto il conflitto tra autore-narratore e personaggi *You Bright and Risen Angels* si presenta come un *Ur*-metaromanzo che problematizza l'antagonismo represso insito nel rapporto tra queste figure. L'intera vicenda è la storia di un conflitto metatestuale che pertanto rende la struttura narrativa "buggata", incompleta o, lacanianamente, "not-whole". Michael Hemmingson definisce in questo senso la sezione intitolata "Transcendental Contents" un supplemento al testo, che riporta "what happens after 'the end'" (Hemmingson 2009, 18). Concepito come un indice introdotto dall'"author" a fronte del suo "cartone", esso di fatto "trascende il testo", presentando ben sette sezioni mancanti nel testo, che, di fatto, si conclude con la totale ammissione di impotenza da parte dell'"author": "We bright and risen angels are all in our graves as I, the Author, can assure you; for Big George has locked me into the Society of Daniel for the sake of productivity, and when I close my eyes I can remember only the framed colored plots of silicon micro-wafers" (Vollmann 1987, 632). Solo attraverso il supplemento dei "Transcendental Contents" il lettore può venire a conoscenza dell'epilogo della vicenda, ossia la presa di potere momentanea degli insetti accompagnata dalla morte di tutti i personaggi, compreso Bug. Attraverso una rapida scorsa dei titoli dei capitoli mancanti, il tentativo della resistenza di sovvertire il potere elettrico di Mr. White non riesce dunque a realizzarsi, dal momento che gli uomini riprendono il controllo e reinstaurano il loro regime

consumistico, attendendo, proprio come gli insetti nel contenitore di “World in a Jar”, l’apocalisse ecologica. Tuttavia, il riferimento allegorico alla proliferazione virale degli insetti non costituisce a mio avviso una “chiave” in grado di operare una chiusura fallica a una vicenda altrimenti disgregata, quanto una riflessione metanarrativa volta a definire la natura “sinthomatica” dell’opera di Vollman. Il capitolo che chiude la vicenda reca lo stesso titolo di quello in apertura, “Shape-Shifting”, ed entrambi sono introdotti anaforicamente dalla stessa frase, con la sola variazione del nome a cui si fa riferimento (“Just because they found Martin Bormann’s skull, doesn’t mean he’s dead”; Vollmann 1987, 3 – il nome “Martin Bormann” presenta inoltre lo stesso numero di sillabe di quello dell’autore. “Just because they found Parker’s skull, doesn’t mean he’s dead”; 627).

A questi due capitoli, i “Transcendental Contents” fanno seguire un terzo con lo stesso titolo che dovrebbe effettivamente costituire il momento finale del testo. Esso è seguito dalla specificazione in parentesi, “The Fulfillment of All Intentions”, rivelandone appunto il carattere trascendentale. Sulla base di queste considerazioni è possibile pertanto individuare nel movimento compiuto dal testo attraverso la “topografia” fornita dai “Transcendental Contents” un principio compositivo che rispecchia a mio avviso l’essenza del Reale lacaniano, nel movimento circolare e ripetitivo dell’impulso attorno all’oggetto impossibile. È questo impulso alla narrazione, al racconto, il nocciolo della scrittura di Vollmann, che rivela i suoi effetti non solo sul piano contenutistico ma ancor più al livello formale. Il primo capitolo del “cartone” dell’“author”, “Synthetic Cognitions a Priori”, si apre con l’immagine dell’“author” che nel totale isolamento richiama dalle loro tombe digitali i suoi personaggi:

Oh, my bright and risen angels, you are in your graves! I, your author, am lonely; there is no one left in the world. Since I run things here half the time, I am going to call you up for another of my meaningless judgments – meaningless because you are so eager and try so hard that I could never punish any of you, no matter how villainous you might be. I press the resurrection button; and here you come as large as life. (Vollmann 1987, 9)

Fin dal principio la posizione dell’ “author” è segnata da una totale impotenza. Egli non ha mai il controllo della sua creazione (“I run things here half the time”), in quanto Big George in qualità di revisore ha la capacità di alterare e sabotare la sua narrazione. Ma la sua impossibilità di esercitare una qualsiasi forma di controllo si manifesta anche nei confronti dei suoi personaggi. L’“author” di fatto rimarrà coinvolto nella rivolta guidata da Bug a rischio della propria vita. La sua sola capacità è di fatto quella di spingere un bottone, infondendo elettricità, e dunque *jouissance*, al suo programma affinché le sue creature

prendano vita, dovendo tuttavia sottostare a quell'impulso, a quella *jouissance*, destinati a ripetere lo stesso ciclo. Il momento iniziale del racconto coincide dunque paradossalmente con il momento finale: l'autore è impossibilitato a qualsiasi forma di azione e, attraverso l'allegoria di "World in a Jar", che di fatto rimanda al supplemento dei "Transcendental Contents", la vicenda sembra svolgersi dopo la conclusione apocalittica in cui si realizza l'ecatombe di ogni forma di vita, riproducendo quella solitudine a cui accenna l'"author" in apertura. L'evento rivoluzionario che di fatto costituisce il contenuto del "cartone" si configura pertanto come la ripetizione di qualcosa che è sempre già accaduto e che nel suo fallimento non può che essere ripetuto, sicché tutti i personaggi di questa simulazione digitale attendono ancora nelle loro tombe di silicone che l'autore prema nuovamente il tasto "resurrezione" e lasci che il massacro si ripeta. Nella sua analisi del processo storico in Walter Benjamin, Eric Santner riflette sulla concezione dell'evento rivoluzionario quale ripetizione e "redenzione" delle rivoluzioni mancate o fallimentari. I "sintomi" si configurano pertanto come tracce del passato che sono retroattivamente "redente" dall'avvento "miracoloso" della rivoluzione. In questo senso, essi non rappresentano eventi dimenticati, tracce di un'azione e di una mobilitazione perduta, ma la loro formazione emerge dai fallimenti rimossi, dimenticati. Essi costituiscono il fallimento dell'azione rivoluzionaria in prima istanza – il fallimento di sospendere i legami sociali esistenti e realizzare un atto di solidarietà autentica con l'Altro, non nella sua maschera sociale rassicurante ma nella mostruosità della sua alienità irriducibile: "They hold the place of something that is there, that insists in our life, though it has never achieved full ontological consistency. Symptoms are thus in some sense the virtual archives of voids – or, perhaps, better, defenses against voids – that persist in historical experience" (Santner, 2001).

In "On Alain Badiou and *Logiques des mondes*", Žižek contesta la relazione tra Evento e ripetizione individuata da Alain Badiou in *Le Siècle* (2004). Badiou definisce "la passion du Réel" il fenomeno dominante del XX secolo, nella sua ossessione per la realizzazione diretta della Cosa, *das Ding*, kantiana. Badiou indica pertanto due modalità attraverso le quali relazionarsi al Reale dell'Evento, corrispondenti a due tipologie di negatività: la purificazione e la sottrazione, l'incontro traumatico e devastante con il Reale e l'operazione attraverso il quale è possibile far emergere un nuovo Ordine da questa negatività totale. Žižek contesta questa posizione dualistica, così come la piena realizzazione dell'Evento in un nuovo Ordine. Egli sostiene infatti che nell'esplosione dell'evento rivoluzionario è possibile percepire l'irruzione di una dimensione emancipatoria in eccesso rispetto alla presente situazione (il contesto storico-sociale). Tale eccesso non può mai

realizzarsi del tutto in un nuovo contesto (“not-allness”) e pertanto la promessa universale della rivoluzione viene inevitabilmente tradita, permanendo nella sua virtualità e continuando a tormentare l’entusiasmo rivoluzionario come uno spettro, attendendo una nuova realizzazione. Badiou manca pertanto di considerare la relazione tra il taglio, la negatività, dell’evento che distrugge la situazione originale e la ripetizione, che egli considera un ostacolo all’emergere del Nuovo nella sua associazione all’impulso di morte come un circolo vizioso auto-distruttivo (l’attaccamento perverso a una *jouissance* distruttiva). Ciò che egli manca di considerare è la dimensione dell’impulso non come anelito all’annientamento, il ritorno al nulla, ma come eccesso vitale non-morto che persiste oltre il ciclo biologico della vita e della morte. Sebbene Badiou riconosca la dimensione eventuale insita nella ripetizione attraverso il concetto di “resurrezione”, ossia la riattivazione di un evento le cui tracce sono state represses nell’inconscio storico-ideologico, egli rifiuta l’associazione con l’impulso di morte. Žižek recupera dunque da Deleuze in *Logique du sens*, nell’affermare che “something truly New can ONLY emerge through repetition. What repetition repeats is not the way the past ‘effectively was’, but the virtuality inherent to the past and betrayed by its past actualization” (Žižek 2009, 11). L’evento rappresenta dunque un’irruzione, un taglio che rompe la continuità della temporalità percepita. Pertanto, secondo questa temporalità non-eventuale non è possibile cogliere l’irruzione dell’evento rivoluzionario: esso rappresenta, come per il *tuché* lacaniano, un incontro mancato. Ecco pertanto che esso può realizzarsi solo come ripetizione, la seconda volta, nella ri-attuazione del suo fallimento, secondo la logica della circolarità dell’impulso.

You Bright and Risen Angels segue dunque un andamento circolare che imprime una torsione alla narrazione imponendole di ripetere compulsivamente le sue movenze. Allo stesso tempo tuttavia, la posizione paradossale dell’“author”, nel suo richiamo autobiografico alla persona di Vollmann, e l’inserimento (innesto) della sua vicenda all’interno della sua stessa narrazione, come una macchia anamorfica, determinano parallelamente un movimento “verticale” dall’interno all’esterno della dimensione diegetica, sicché la struttura di *You Bright and Risen Angel* richiama esattamente la forma di una striscia di Möbius, che nel suo ripiegamento determina allo stesso tempo il passaggio dall’interno all’esterno. Tom LeClair nota infatti che “the author who signs his name in the text at the beginning and signs again in hermetic symbols at the end is only one manifestation of the actual author whose printed name in capital letters (in the paperback edition) precedes the text” (Hunter 2006, 314). In questo senso “il cartone” generato dall’“author”, la *graphic illustration* generata dalla sua fantasia fondamentale, così come il *Picture Show* afghano, si rivela come *le sinthome*

dell'“author”, il nodo a cui è avvinta sua *jouissance* (citazione per *le sinthome*), il legame sotterraneo ed essenziale tra un autore e la sua opera. È proprio tale *jouissance* a tradursi nell'impulso del racconto attraverso l'atto minimo e residuale di premere un pulsante. L'impulso determina dunque anche in questo caso un processo di “re-entry”, sicché il “cartone” realizzato dall'“author” rappresenta di fatto il testo nelle mani dei lettori, la cui diffrazione, nella transizione dalla dimensione diegetica a quella extra-diegetica, tra enunciazione ed enunciato, è segnalata proprio dalla cornice individuata da LeCLair, nella discrepanza tra l'autore-persona William Vollmann e il proteiforme autore della *graphic illustration*.

A livello finzionale e metafinzionale il testo riproduce il passaggio dalla dimensione del desiderio a quella della circolazione inesausta dell'impulso, ove il soggetto-autore, un'entità priva di un volto e, al contrario del tradizionale autore inaffidabile postmoderno, dolorosamente sincera, è posto al cospetto del nocciolo duro del proprio desiderio, la propria *fantasia fondamentale*, sulla quale non esercita alcun controllo. La soluzione adottata da Vollmann rispecchia pertanto l'essenza del Reale lacaniano che non coincide con un ritorno alla Cosa noumenica, piuttosto con la ri-attuazione della sua perdita, non nella completezza trascendentale, il “fulfillment of all intentions”, quanto nel limite della narrazione, l'esperienza della sua impossibilità, il suo essere “not-whole” che rispecchia la *jouissance* femminile lacaniana.

In *Tarrying with the Negative*, Žižek opera una lettura della differenza sessuale (antagonismo) lacaniana in relazione al sublime kantiano e sostiene che “what actually breaks down in the Sublime is the very notion that, behind the field of phenomena, lies some inaccessible positive, substantial Thing” (Žižek 1993, 38). Il critico di Lubiana individua dunque nel sublime “the paradoxical dialectic of the Limit and its Beyond” (39). La “Ding an sich” kantiana rappresenta la sostanza misteriosa e trascendente che giace oltre i fenomeni percepibili dall'intuizione umana, mentre il limite si riferisce alla “not-allness” della *jouissance* femminile, che rovescia la priorità del limite rispetto alla sostanza o all'oggetto che giace oltre esso, “the logical priority of the not-all to the All, of the Limit to what lies Beyond” (Žižek 1993, 58). Il Reale appare inizialmente come qualcosa che giace oltre il Simbolico, la sua eccezione costitutiva, tuttavia, sulla base della priorità ontologica del limite sull'oltre, il Reale coincide di fatto il limite stesso, il “not-all”, che permette di sostenere la proiezione di ciò che giace oltre esso. In *The Puppet and the Dwarf* Žižek chiarisce ulteriormente che il Reale rappresenta una deviazione di prospettiva dall'Oltre al Limite, da una prospettiva maschile a una femminile: “The Real is thus simultaneously the Thing to

which direct access is not possible and the obstacle that prevents this direct access; the Thing that eludes our grasp and the distorting screen that makes us miss the Thing. More precisely, the Real is ultimately the very shift of perspective from the first standpoint to the second” (Žižek 2003, 77).

Laddove la prima prospettiva corrisponde alla “phallic jouissance” per cui il Reale viene concepito come la Cosa che giace oltre il simbolico, la seconda prospettiva, che concepisce il Reale come l’ostacolo o il limite, rispecchia la “feminine jouissance” e la logica del “not-all”. Il Reale inteso da Žižek risiede dunque nel passaggio, nel movimento da un ordine all’altro da cui deriverebbe un “universal singular”, una singolarità che “stand[s]-in for the universal” (Žižek 1993, 65). Tale singolarità rappresenta *le sinthome*, la rottura operata dal Reale nel Simbolico che riflette il taglio del Simbolico nel Reale, l’irruzione del significante. Il processo che genera il Reale è il prodotto di un corto-circuito o “subtraction” (Badiou) che determina “the identification of the non-part with the Whole” (65). Il movimento dall’oltre, la Cosa, al limite, la cosa come ostacolo che previene l’accesso a tale oltre, permette di “re-inscrivere” il Reale all’interno del fenomenico (simbolico), non come oggetto immaginario, l’*objet petit a* quale oggetto della fantasia, ma come oggetto dell’impulso. Riprendendo Žižek, Clayton Crockett sostiene che un fenomeno esprime il Reale fintanto che esso è paradossalmente “not-whole”. È il movimento rovesciato (“re-entry”) dall’oltre al limite che caratterizza il Reale, non il movimento dal limite all’oltre, secondo lo schema classico della trascendenza.

È pertanto possibile individuare in *You Bright and Risen Angel* la stessa poetica del fallimento che caratterizza *The Afghanistan Picture Show*. Nella sua revisione del manoscritto originale, Vollmann descrive una schermaglia tra i *mujahidin* e le truppe russe durante l’attraversamento del confine tra il Pakistan e l’Afghanistan:

I don’t want or need to say much more about it; they were fighting and I was not; they were accomplishing the purpose of their lives in those endless night moments of happiness near death, no fear in them as I honestly believe; they had crossed their river so long ago that I could not really comprehend them as anything except heroes shining like Erica on the far side of the water; they were over the red hill and nothing else mattered. (Vollmann 1992, 238)

In quest’episodio si rivela il fallimento e l’antagonismo fondamentale tra lo “Young Man” e i combattenti che vorrebbe aiutare. Egli non è, e non sarà mai, uno di loro, pertanto non può dividerne la causa e non può prendere parte attiva in essa. Neppure l’amicizia personale che lo lega a uno di essi, Suleiman, può colmare quell’argine tra il suo sincero

desiderio di aiuto, pur viziato dalle relazioni di potere, e la *jihad* dei *mujahidin*. Il riferimento allo *slide show* fotografico recupera e rafforza l'antagonismo tra l'azione dei combattenti afgani e l'unica forma di azione consentita allo "Young Man", quello di riprendere una lotta che non è la propria, cercando di portare la luce in un buio ove si muovono nemici invisibili, ma – proprio come per la trasparenza fotografica – tale luce è breve, come la memoria degli eventi narrati, e può di fatto tornare allo stato di totale indistinzione, al buio. Tale effimerità insita nell'attività dello "Young Man" rispecchia il minimalismo dei suoi scambi verbali con i guerriglieri, dovuta alla sua scarsa conoscenza del pashtu, che gli impone "to go to the grammatical heart of things every time" (Vollmann 1992, 209). In questo passaggio si rinviene quell'antagonismo fondamentale che permane oltre le relazioni di potere che segnalano il carattere viziato dall'ideologia dei rapporti instaurate dallo "Young Man" (quale "White American Male"). Vollmann supera questa perversità latente ed ambigua rafforzando tali relazioni attraverso una connessione personale, empatica, e reinserendo quell'esperienza all'interno di uno scenario della fantasia che si rivela come il fondo stesso di quelle relazioni di potere, le quali secondo la critica ideologica di Žižek si strutturano proprio su una *fantasy* soggiacente che Vollmann rivela e problematizza, mostrandone il rapporto con la morte, il rischio insito nel contatto con l'estremo. Tra lo "Young Man" e i *mujahidin* permane un'incomunicabilità e una differenza di intenti che impedisce qualsiasi azione concreta, che si tratti dell'intervento diretto, sul modello del Jordan di Hemingway, o anche della ricostruzione in un *reportage*, un *Picture Show* che possa muovere le coscienze. Sono progetti destinati a naufragare, sicché proprio il *Picture Show* diviene l'incarnazione di quest'assoluta impossibilità, che rispecchia l'impossibilità del Simbolico a contatto con il Reale, nel permanere del mistero insondabile dell'Altro contro ogni penetrazione e sistemazione, mantenendo la sua alienità totale. Il *Picture Show* è dunque possibile solo come sovversione di se stesso, attraverso la revisione dell'autore che permette di attraversarne la *fantasy*. Esso è dunque un *sinthome*, costantemente decentrato rispetto al suo intento e che in definitiva coincide con la *jouissance* della scrittura di Vollmann, una scrittura a contatto con il fallimento ma che attraverso esso può mantenere un contatto con l'estremo, con l'impossibile che è il Reale. Hardesty sottolinea correttamente come questo fallimento, in più occasioni sostenuto da Vollmann stesso, rappresenti la vera costante del suo progetto letterario e la sua aspirazione.

Nella prefazione a *The Rainbow Stories*, Vollmann si descrive come un "mere recording angel" (Vollmann 1989, s.i.p.), sottolineando l'insignificanza della sua azione, e quindi rivelando i limiti di una politica fondata sul raccontare le storie degli altri. Il ruolo di

questo raccoglitore o registratore di storie è fondato sul fallimento, sull'incomprensione, sull'impossibilità di esaurire l'alterità dell'Altro, non solo, come afferma correttamente Hardesty, sul fallimento insito nell'impossibilità da parte di chi racconta di poter agire, se non in maniera "disastrosa". Il critico riconosce immediatamente la doppia natura del fallimento insito in *An Afghanistan Picture Show*, che lo stesso Vollmann ha definito in un'intervista a Madison Smartt Bell come la cronaca di "how I tried to help people and failed", un "masterpiece of failure" (Bell 2000, 274). Il primo è il fallimento dello "Young Man" e del suo progetto ingenuamente e arrogantemente altruistico in Afghanistan, il fallimento dell'intervento motivato da ragioni di solidarietà politica oltre che umana; il secondo è il fallimento di questo nuovo approccio alla scrittura che Vollmann intraprende nel suo resoconto di viaggio. Tale dialettica del fallimento, dell'azione e della scrittura politica rappresenta un tropo ricorrente in ogni progetto narrativo di Vollmann, ribadito in molte interviste. Vollmann mantiene una sorta di cupa sfiducia nelle possibilità della letteratura "to bring people together to produce real understanding", tuttavia, precisa lo scrittore, "opening windows [to other worlds] is one of the most valuable things that it can do" (Vollmann 1991, 95).

Dunque ogni possibilità di comprensione è "impossibile", l'alterità mantiene la sua impenetrabilità a qualsiasi forma conoscenza o comprensione, ma è proprio questa impossibilità comunicativa ed empatica a costituire un'etica del Reale. Ecco perché l'analisi di Hardesty, puntuale nell'individuare la portata politica della scrittura di Vollmann, non considera le possibilità etiche del suo progetto narrativo, che nasce a partire dall'impossibile. Un'etica dell'incontro con il prossimo-"neighbor", un'etica del "recording angel" che non conosce altro "honorabl[e] attempt" (Vollmann 2006, xv) se non quello di aprire porte su altri mondi e raccontare le storie di coloro che li popolano in una totale "self-effacing honesty" (Hardesty 2009, 124), quella del soggetto che, come sostengono Žižek e Badiou, si auto-censura, che proprio nella sua auto-scomparsa è capace di ritrovare la sua soggettività negativa e tornare come lo Spirito Santo o, appunto, un "recording angel". La conclusione di Hardesty è pertanto assolutamente condivisibile e allo stesso tempo incompleta:

From the beginning of his career to the present, Vollmann's ambitious work has featured the failures of the American writer who searches for the "good fight" at home and abroad, whether that "good fight" consists in action or in telling the stories of others. One might hope that these failures point to the obsolescence of the figure of the well-meaning American for political discourse and for literary narrative. (Hardesty 2009, 124)

A mio avviso, Vollmann non mette in scena solo il fallimento di questo archetipo e con esso del modello economico-sociale e politico americano, operandone la decostruzione, come momento fondativo di una scrittura che si riscopre etica a contatto non più con un Altro da plasmare, sotto gli influssi crescenti del processo di globalizzazione, in un'immagine speculare, un volto rassicurante con cui si possa istaurare una forma di solidarietà nostalgicamente rivolta a un passato in cui tale incontro è stato possibile (la stessa nostalgia che si ritrova in Scurati nel momento in cui individua la Guerra come l'esperienza autentica per definizione). Vollmann rifiuta categoricamente tale omologazione, tale rivolgimento nostalgico, e instaura un rapporto diretto con le fantasie che hanno sostenuto e continuano a sostenere questa neutralizzazione dell'Altro, non solo e non tanto dandone una visione deformata ma, come rivela in "Some Thoughts on the Value of Writing During Wartime", appiattita, eliminandone o disciplinandone l'eccesso a scopi politici – la riproduzione delle relazioni di potere, in cui anche lo "Young Man" rischia di ricadere, come rivela esasperato il narratore. È al contrario tale eccesso fantasmatico su cui Vollmann si concentra, l'eccesso che la perversione oscena dell'Occidente utilizza per riprodurre se stessa, attuando un'operazione di "premediazione" che non è estranea alla censura, ma che è orientata in un senso differente dal modello, ad esempio, orwelliano. Vollmann, al contrario, vuole osservare quell'eccesso, un eccesso che secondo lo schema dello sguardo laciano egli avverte dentro di sé, una sensazione rafforzata dal suo senso di colpa, dal suo essere "danneggiato" non solo nella possibilità di comprensione, ma anche, ontologicamente, una condizione simile a quella dei poveri intervistati in *Poor People* (2006). È quell'eccesso interno e allo stesso tempo esterno, lacuna ed eccesso, che lo ossessiona e di cui è portatore, che Vollmann ricerca negli altri e riscopre in se stesso, sotto forma, come ammette in *An Afghanistan Picture Show*, di una sorta di vergogna che provoca una *subjective destitution*, che fa collassare il soggetto di fronte a quello "zero-level neighbor" (Žižek 2006, 161-62) teorizzato in maniera dettagliata da Agamben e recuperato da Žižek sulla scia di Primo Levi. Sono pertanto gli stati di eccezione, terre della *fantasy*, che interessano Vollmann, gli "altri" mondi in cui la fantasia lo proietta, come rivela a McCaffery, le zone dove l'opposizione tra Reale e proiezione fantasmatica crollano, dall'altro lato della *fantasy*, quella a contatto con il Reale, che rifiuta la *symbolic bliss*. La *jouissance* generata da questo movimento confluisce nel testo, non più ipertesto postmoderno in senso tradizionale ma testo "singolare", "y'a de l'un", *sinthome*. Un prodotto "danneggiato", "buggato".

Questo processo raggiunge il suo apice in *The Atlas*, pubblicato nel 1996, apparentemente una raccolta di racconti di natura semi-autobiografica. Attraverso una

criptica “Compiler’s Note” l’autore comunica ai lettori che il testo impiega una modalità di scrittura basata su “miniature stories” o “vignette” in cui la componente finzionale e quella autobiografica si intrecciano sul modello delle “palms-of-the-hand stories” di Yasunari Kawabata. In *The Atlas* confluisce inoltre materiale narrativo precedentemente pubblicato, di cui l’autore propone una riduzione tematica ancora una volta sul modello del Premio Nobel giapponese. Vollmann definisce il romanzo “a pillow book” (Vollmann 1996, xv) che accompagni il lettore nel sonno, e invita a leggere le vignette contenute al suo interno in ordine sparso. Tuttavia, in una nota a margine, egli rende noto ironicamente (“For those who requie games and calculations in order to drowse”; Vollmann 1996, xvi) che il testo è stato realizzato palindromicamente. L’etimologia della parola palindromo (“palin”: “indietro, di nuovo”; “dromos”: “corsa”) può descrivere sia un percorso a ritroso (a livello tematico) sia un ripercorrere nuovamente sentieri già esplorati, come parrebbe suggerire l’impiego di elementi tematici già adottati dall’autore in altri testi.

La strategia compositiva impiegata descrive pertanto un movimento circolare e vorticoso attorno a un nucleo narrativo, collocato al centro del palindromo, da cui il romanzo trae il proprio titolo, “The Atlas”, un racconto di sessantasei pagine che ripercorre un viaggio in treno da Montreal ai *Northwest Territories* canadesi. È un viaggio che celebra il fallimento di ogni tentativo di sfuggire ai tormenti della colpa, “trying not to hear the screams”, un viaggio che si compie quando ormai l’atlante è stato consumato: “He had used up every place now . . . There’s nothing for me here anymore. No more nowhere nobody” (Vollmann 1996, 202). La situazione descritta in apertura di questo capitolo sembrerebbe pertanto richiamare la condizione di totale solitudine dell’“author” all’inizio di *You Bright and Risen Angel*. Tuttavia, in “The Atlas”, dopo aver ripercorso con la memoria altri viaggi (raccontati nel libro), altri luoghi, altri amori, Vollmann rivela l’impossibilità di estinguere la fiamma del desiderio (“He was simply looking for something . . . He wanted to know and love the entire atlas”; Vollmann 1996, 224) che lacanianamente si condensa in un nucleo inafferrabile e indistinguibile, *l’objet petit a*, “the hard kernel of the real” (Žižek 2008, 49), che si staglia sul vuoto strutturale di una soggettività “barrata”, sempre rincorso e già perduto (di fatto questo capitolo è escluso dalla numerazione), come rivela la voce narrante: “The world was lost, and the more precious for being so . . . Was it the secret at the center of the world, that the rest is lost?” (Vollmann 1996, 254). Vollmann si aggrappa a questo fallimento radicale, riscattandolo nel trionfo di una scrittura che non si esaurisce in una contemplazione nostalgica, ma è animata dalla *jouissance* di un impulso che si riproduce di lettera in lettera, di parola in parola.

Addentrandosi nel testo si è proiettati in scenari molteplici, che coprono ben cinque continenti, in cui si condensano sentimenti e sensazioni, come la solitudine, il dolore, l'amore e la morte. Il lettore attraversa assieme all'anonimo viaggiatore (“traveller”) luoghi pericolosi, terrificanti e desolati in cui si va incontro a una morte prematura: la zona di guerra, il bar, il ring, la stazione notturna del bus, l'aeroporto, luoghi dove si assumono droghe e alcolici, dove esplodono proiettili e si contraggono malattie, in cui si muovono prostitute e papponi, drogati e criminali, soldati e violenti. Questa realtà umana e sociale trova in *The Atlas* una topografia precisa (di cui l'autore ci fornisce, nel “Gazeteer” all'inizio del testo, persino le coordinate topografiche), dalla California alla Bosnia, alla volta di Bangkok, da Phnom Penh alla Thailandia, e ancora a San Francisco; un viaggio che, come dimostrano i costanti riferimenti cronologici, percorre i sentieri della storia e della memoria attraverso “a piecemeal atlas of the world I think in” (Vollmann 1996, xv). *The Atlas* può di fatto definirsi un romanzo di esplorazione che ripercorre paesaggi e scenari fisici e psichici in cui la dimensione interiore e quella esteriore si confondono e si amalgamano in una sostanza narrativa alimentata dal desiderio dell'altro e dalla banalità dell'atto di viaggiare in quanto tale. L'atlante tracciato da Vollmann possiede all'apparenza tutte le caratteristiche del cronotopo di Bachtin, in cui “a locality is the trace of an event, a trace of what had shaped it” (Bachtin 1986, 189), in questo caso la traccia di un evento traumatico rimosso che torna prepotentemente nella scrittura come segno, o lacanianamente come sintomo. Tuttavia i territori percorsi da Vollmann che vanno a comporre il suo atlante non rappresentano unicamente spazi geografici, ma costituiscono veri e propri nuclei di *jouissance*. Le zone descritte rappresentano spazi generalmente esclusi dai sistemi di comunicazione e dalla rappresentazione dell'Occidente tardo-capitalistico, costituendone lo sfondo fantasmatico, terre che vengono considerate come la sede di un Reale divenuto impossibile, un “desert of the Real”.

In *Girl With Curious Hair*, David Foster Wallace sostiene che scrivere costituisce “the act of a lonely solipsist's self-love” (Foster Wallace 1989, 332). In un'intervista concessa a Larry McCaffery, Vollmann sembra seguire tale logica: “My primary world is just this one basic ‘dream world’ that I’ve been in from the time I was a kid. All these worlds that I see and write about are equally real and can coexist, so it’s not like I have to leave my own world in order to inhabit them. That’s my ability I guess” (Hemmingson 2009, 105). Pertanto nel momento in cui Champion riconosce in “*Angels’ phantasmagoric environs*” il prototipo del realismo estetico di Vollmann, sostenendo tuttavia che questo si configuri come “extremely rudimentary in comparison to the explicit classical references and meticulous

depictions of striated worlds found in his later work” (Champion 2006), egli individua pur non essendone del tutto consapevole uno degli aspetti fondamentali del rapporto tra la sua scrittura e la dimensione spaziale. In “Cyberspace; or, The Unbearable Closure of Being”, Žižek sostiene che la virtualità del ciber spazio costituisce il *medium* attraverso il quale è possibile realizzare la scena della propria *fantasia fondamentale* che di fatto occlude gli spazi dell’articolazione simbolica e riduce il soggetto a una condizione di totale passività, al cospetto del nocciolo del suo desiderio, il suo “noumenal self”. Esiste pertanto una correlazione precisa tra la virtualità della simulazione digitale di *You Bright and Risen Angel* e i territori estremi e gli incubi delle periferie descritti da Vollmann nei suoi romanzi successivi. Non è pertanto corretto parlare, a mio avviso, di un radicale cambio di prospettiva, in quanto questi ambienti costituiscono il retto e il verso dello stesso “deserto del Reale”. L’operazione compiuta da Vollmann tuttavia non si configura unicamente come l’esplorazione di questo estremo, al confine dello schermo della *fantasy*, in prossimità del limite inviolabile dell’*Ate*; piuttosto la sua operazione è quella dell’attraversamento o “crossing”, nella terminologia di Luhmann, di quell’estremo, non alla ricerca di un possibile Altrove, di un Oltre impossibile e perduto, ma nel senso žižekiano della totale identificazione con con il proprio sintomo, ossia nell’esperienza dell’impossibile e del fallimento al cospetto del Vuoto che lo schermo della *fantasy* cela:

This, then, is the point we were aiming at all along: Perhaps, cyberspace, with its capacity to externalize our innermost fantasies in all their inconsistency, opens up to the artistic practice a unique possibility to stage, to “act out”, the fantasmatic support of our existence, up to the fundamental “sadomasochistic” fantasy which cannot ever be subjectivized. We are thus invited to risk the most radical experience imaginable: the encounter with our “noumenal Self”, with the Other Scene which stages the foreclosed hard core of the subject’s Being. Far from enslaving us to these fantasies and thus turning us into desubjectivized blind puppets, it enables us to treat them in a playful way and thus to adopt toward them a minimum of distance – in short, to achieve what Lacan calls *la traversee du fantasme*, going-through, traversing the fantasy. (Žižek 2004, 830)

In “The American Traveller’s Love and Solitude – Vollmann’s Pragmatic of the Double” (2008), Hikaro Fujii individua la scena centrale di *The Atlas* nell’incontro tra un uomo e una donna, il sé e l’altro, di cui il soggetto si innamora: un amore destinato al fallimento, a tramutarsi in un’altra traccia, una nota, un segno in un atlante degli amori

perduti, falliti, compromessi ma mai del tutto dimenticati, accantonati, dimenticati. Fujii sostiene che tali scene rappresentino il centro dell'America nell'opera di Vollmann, un'America che si configura come una forza incontrollabile priva tuttavia di qualsiasi valore trascendentale, una forza brutale, violenta, che condanna al fallimento ogni tentativo di instaurare una relazione amorosa. Vollmann dedica l'intero suo progetto narrativo all'indagine di questa forza. Questo estremo lo attira fino nelle zone più remote del globo, per poi ricordarlo, come afferma il critico, nel cuore dell'America, in quelle zone grigie, le definirebbe Levi, negli stati di eccezione che proliferano al centro delle metropoli americane (i Tenderloin Districts di *Whores for Glory*) e nella storia stessa dell'America (il progetto *Seven Dreams*). Sono territori dove solo la fantasia può spingersi (in senso lacaniano), territori la cui cartografia traccia i contorni di una terra del sogno, "un atlante dove poter sognare". Il narratore, spesso contemporaneamente il protagonista della vicenda, si muove su questo atlante, questa mappa che rappresenta l'opposto della geografia desertica individuata da Baudrillard, e mira a reintegrare sulla carta ciò che è escluso dall'operazione, dalla riproduzione infinita del modello. Nel sostenere che "[t]his cartography ultimately concerns the interrogation of the American 'I', the product of this socio-historical force. Vollmann's work, in other words, constitutes the protagonists in the present as the double of 'America'" (Fujii 2008, 507), Fujii individua il legame indissolubile tra tale cartografia, che di fatto coincide con il testo stesso, nella sua materialità, nella sua stessa fisicità di oggetto, e il soggetto che si muove al suo interno. Tuttavia, l'io narrante in *The Atlas* è una figura dai contorni indefiniti, sfuggenti, un viaggiatore in perenne movimento alla ricerca di un oggetto perduto o addirittura mai posseduto, che, animato dalla colpa, insegue un contatto autentico con un altro (femminile) dal quale non può essere appagato. Esso si muove di luogo in luogo, inseguendo e allo stesso tempo riscoprendo figure femminili che sono sintomi (lacanianamente intesi come "reminders of the loss") della sua perdita originaria, quella della sorella, la cui morte si configura come una metafora illimitata nella sua opera. È questo il principio propulsivo di una scrittura ossessiva e compulsiva in cui il senso della perdita e della colpa si alimentano vicendevolmente e individuano una corrente vorticoso che ruota attorno a un vuoto centrale, insignificabile, (il) Reale. Il viaggiatore è pertanto condannato a proseguire nel suo viaggio – alla ricerca di quell'oggetto impossibile, l'*objet petit a* – in cui alla progressiva espansione degli orizzonti geografici corrisponde una contrazione degli spazi intersoggettivi ove poter stabilire relazioni emotive significative, ormai fossilizzate in quell'unica esperienza perduta che si tenta disperatamente di ri-attuare ("re-enact") e che determina nella sua insistenza il fallimento di qualsiasi relazione sentimentale: "He was a

traveller, he wanted to possess the alien, his flaw was that, he was unwilling to be possessed by it” (Vollmann 1996, 234).

È dunque possibile a mio avviso individuare il vero nucleo narrativo di *The Atlas* in un processo di scrittura concepita come impulso, come impulso a scrivere irrefrenabile. Il quesito retorico con cui si chiude la prima vignetta del capitolo fondamentale “Under the Grass” riecheggia e trova risposta nella struttura compositiva dell’intera opera: “Suppose I’d never done what they never said I did, my executioneering I mean, would I still have been brazed to ferocity year by year by the memory of your blue face?” (Vollmann 1996, 104). Il trauma originario della morte della sorella inaugura il viaggio senza fine del narratore e rappresenta il momento fondativo di una scrittura che si nutre della sua stessa riproduzione. Ecco dunque che il viaggio diviene metafora del raccontare e allo stesso tempo del ricordare, in una totale compenetrazione tra sfera narrativa e sfera biografica, ossia nel *passage à l’acte* che segue la destrutturazione della soggettività in seguito all’evento traumatico originario. *The Atlas* rappresenta l’identificazione con *le sinthome*, ossia il disperato tentativo di recuperare una forma di coerenza soggettiva nell’impulso compulsivo a scrivere, a raccontare, che nel testo equivale a viaggiare, percorrendo un movimento vorticoso attorno a un nucleo centrale insignificabile. Il protagonista non ha nome, è semplicemente un “traveller”, e il suo *sinthome* è il viaggio stesso, incarnato nell’atlante che egli porta con sé e che titola non solo il romanzo, ma anche il capitolo collocato al centro dell’opera, il vero punto d’arrivo e il momento conclusivo del suo errare, scandito dal trittico, ossessivamente ripetuto, “No more nowhere nobody”. Eppure non sono queste parole a chiudere il capitolo, e con esso la vicenda, ma un altro trittico, che riproduce il moto perpetuo e circolare al centro del quale l’autore pone il viaggiatore, rivelando in questo modo la sua impossibilità a cessare la narrazione: “He lay at the center from which the world rotated *round and round and round*” (Vollmann 1996, 265; corsivo mio). Ecco dunque che questo movimento vorticoso non può arrestarsi, poiché coincide con la narrazione stessa, intesa come attività che trascende la singola opera, come gesto ossessivo-compulsivo carico di una *jouissance* insopprimibile che “curva”, in senso relativistico, lo spazio della narrazione, in cui ogni punto, ogni momento, si carica di godimento. Nella “Compiler’s Note” introduttiva Vollmann suggerisce una duplice modalità di fruizione dell’opera, consigliando allo stesso tempo di aprire casualmente l’atlante che egli dispone e di seguire, indirettamente, il percorso palindromico predisposto dalla strategia compositiva adottata. Questa libertà di scelta è determinata dalla concezione della scrittura *qua* impulso, per cui ogni pagina, ogni riga, ogni parola è il portale d’accesso a una *jouissance* istantanea priva di continuità geografica o

cronologica. Il capitolo “The Atlas”, che di fatto conclude il romanzo, termina con l’immagine dell’atlante che si chiude: “Inside, each page became progressively more white and warm” (Volmann 1996, 265) – nella sua *jouissance*.

Nella sua analisi di *The Atlas*, Fujii sostiene che l’atlante di Vollmann sia una mappa i cui tratti ricalcano le relazioni di potere stabilite dall’interazione tra il viaggiatore, in quanto uomo bianco americano, e il “prossimo” (“neighbor”), più spesso rappresentato da un altro femminile e da una condizione di totale abiezione, determinata dalla sua posizione geografica e sociale che ne influenza la vicenda umana. Secondo il critico, il libro si presenta come un assemblaggio di esperienze frammentarie che si verificano nelle zone più distanti del globo; tuttavia l’episodio iniziale e finale del testo sembrerebbero ricondurre questa sorta di ricerca e di esplorazione cosmopolita a quel viaggio verso ovest (il capitolo iniziale, “Opening the Book” si svolge a New York, mentre quello conclusivo, “Closing the Book” a Sacramento) che inaugura e tramanda la storia americana. *The Atlas* si configurerebbe pertanto “as a prototypical American narrative” (Fujii 2008, 508). Fujii si appresta tuttavia a precisare che proprio l’impiego di uno stile frammentario rompe la linearità cronologica e geografica della narrazione, riorganizzando eventi eterogenei ove è la funzione di ogni singolo episodio nel processo di formazione dell’io ad assumere una valenza centrale: “In traveling from one fragment to another, the traveler’s self is defined and modified” (508). Ogni momento narrativo è segnalato da precise coordinate geografiche e spaziali, che contribuiscono a definirlo come uno “spatio-temporal event” (Massey 2005, 130) secondo la definizione di Doreen Massey.

Questa ricostruzione ignora tuttavia la struttura palindromica del testo e non è in grado di riconoscere come l’autore operi il collasso interno della struttura che egli stesso delinea, puntualmente segnalato dal critico. Il viaggio iniziatico da est a ovest implode in quel movimento vorticoso attorno al centro tematico del romanzo, il capitolo omonimo al titolo del progetto, “The Atlas”, un viaggio all’interno del viaggio, una forma di “re-entry”, lacerando la continuità discorsiva del testo che in tal modo acquista lo spessore di un oggetto concreto, reale. Il soggetto perde forma proprio attraverso questo movimento vorticoso, configurandosi come un soggetto senza volto, uno “zero-level neighbor” tra altri “zero-level neighbors”, agambeniani “homini sacri”. Se è vero che le relazioni che egli intrattiene sono spesso segnate dallo scambio di denaro, tali rapporti sono spesso sconvolti da un evento personale traumatico che determina un processo di desoggettivizzazione. Ogni frammento raccontato, recuperato, ri-attuato, rappresenta il “re-enactment” di un evento traumatico, che si configura sia come trauma dell’amore perduto, sia come trauma storico-sociale, della

guerra, della violenza, dello sfruttamento e del sopruso, rendendo impossibile qualsiasi forma di continuità spazio-temporale. Il viaggio da Est a Ovest è pertanto impossibile. Allo stesso modo ritengo improprio parlare di un soggetto americano, di un “Io” in senso forte – se non come entità da decostruire, come per *An Afghanistan Picture Show*: piuttosto il soggetto vollmanniano è solo un vuoto, un “non-io”, un “recording angel”. Questa sorta di spazialità a cui corrisponde un tipo specifico di soggetto/non soggetto si svolge in una specifica “zona” del globo, ossia quella “ohne Raum” invocata da Hitler (una delle fonti citate più frequentemente da Vollmann) e attribuito al popolo tedesco in seguito al trattato di Varsavia. Una terra popolata da un non-popolo, “homini sacri” con i quali il soggetto instaura un rapporto che diviene impossibile.

Fujii sostiene che la vicenda personale del viaggiatore narrata nel capitolo “Under the Grass” non costituisca il fulcro, il centro o il punto di origine del testo e del viaggio, ossia della sua ricerca dell’amore; piuttosto “[i]n Vollmann’s fiction, the collective force of America always precedes the personal: filled with death and frustrations, the contemporary atlas summons the spectral past as its double” (Fujii 2008, 511). La soggettività stessa del viaggiatore emergerebbe pertanto solo secondariamente nella sua relazione con la mappa, come doppio testuale. La vicenda personale costituisce un momento singolare che viene rievocato nel processo attraverso il quale, percorrendo la mappa del suo atlante, il soggetto viene a formarsi come doppio, recuperando in questo modo un motivo fondamentale del suo passato, subordinato tuttavia al processo che determina la sua formazione. La mappa rappresenta dunque un feticcio che risponde alla perdita dell’amore reale e che tuttavia si popola di doppi: “*The Atlas* redefines itself as a domain of the double that seizes and forms the dismal American self” (Fujii 2008, 512).

Questo processo ragginge il suo *climax* nel capitolo centrale omonimo al testo, “The Atlas”, dove il viaggiatore recupera, durante un viaggio in treno verso nord, le lettere dei suoi amori perduti, amori presentati dunque come estinti, falliti. Piuttosto che interpretare questo processo di recupero come equivalente alla formazione del soggetto americano attraverso le relazioni di potere che esso stabilisce, è necessario a mio avviso considerare l’operazione di Vollmann proprio nell’ottica del fallimento e non della simbolizzazione/sublimazione. Gli episodi riportati in “The Atlas”, così come la sua funzione all’interno del testo, non costituiscono un centro ma un vuoto o un vero e proprio foro (“hole”) attorno al quale gli altri capitoli assumono, come per gli attrattori matematici, una forma indistinta, che traccia appunto i contorni di un atlante di incontri perduti, di relazioni impossibili. Ognuno di quegli incontri mancati rafforza la *jouissance* vorticoso, sicché il viaggiatore-autore si avvicina

all'oggetto del suo desiderio, sempre sfuggente, la cui perdita viene rivissuta in ogni relazione mancata, viene ri-attuata. Non si tratta dunque solo di relazioni di potere, ma del vuoto attorno a cui queste relazioni si costituiscono, il vuoto che si manifesta attraverso l'eccesso, ciò che lacanianamente è escluso e che ha il potere di sovvertire tali relazioni. Se pertanto è corretto sostenere che "The Atlas" sia prodotto dai frammenti testuali da cui emerge senza tuttavia operare la ricomposizione di un'unità totalmente frammentaria, senza costituire un *telos* che riveli il senso dell'errare del viaggiatore, esso non rafforza tuttavia la dispersione. Al contrario, questo capitolo rappresenta un nodo borromeano, un *sinthome* che costituisce la sola possibile unità residuale a cui è fissata la soggettività del viaggiatore in seguito al trauma subito, la sua "subjective destitution". Si verifica pertanto un processo di "re-entry" che si configura come un viaggio nel viaggio, un sogno nel sogno, che esubera la narrazione e ne determina la torsione, azzerando di fatto il conto palindromico e imponendogli di ruotare su se stesso, tornando indietro nella numerazione. L'evento personale, il trauma dell'autore, non rappresenta, come sostiene Fujii, un momento successivo, bensì un "universal singular", un momento singolare che nella sua negatività può costituire la sola universalità possibile, nella sua non coincidenza con le singole parti. Esso non rappresenta dunque un momento originario perduto, secondo la logica del desiderio, piuttosto, attraverso la ripetizione dell'impulso che converte il fallimento in trionfo, tale contenuto represso coincide con il suo stesso ritorno. Non è la matrice inamovibile delle relazioni di potere ma la lacuna che quella struttura presenta e che si ripete a ogni racconto, segnando ogni memoria con il marchio mesto del fallimento, a rendere l'atlante consumato, logoro. Il ripiegamento al passato nello scenario artico costituisce in un certo senso una lacerazione dell'atlante medesimo, una sorta di ripiegamento su se stesso che segue il percorso del nastro di Möbius alla ricerca dell'oggetto perduto: "he was simply looking for something . . . He wanted to know and love the entire atlas" (Vollmann 1996, 224).

L'incontro finale con la "Willow Lady" nell'isola di Ellesmere non consente di uscire dalla griglia delle relazioni di potere che impediscono l'istaurarsi di un contatto autentico, spingendo il viaggiatore alla ricerca di nuovi luoghi da esplorare in fuga dal suo stesso "Io" egemone, che di fatto lo condannerebbe alla solitudine, sicché la morte si configurerebbe come unica possibile fuoriuscita dall'atlante. Questa analisi può essere condivisa unicamente nel senso di una "subjective destitution" che determina la "separazione" del soggetto dal dominio del grande Altro, in seguito all'incontro del soggetto con la scena della propria fantasia fondamentale, l'incontro con il nocciolo duro del proprio desiderio, il suo "noumenal self". Piuttosto che rappresentare la morte del soggetto, tale momento corrisponde

all'emergere della sola soggettività possibile, la soggettività negativa lacaniana quale impulso di morte, che rompe di fatto il proprio legame con il simbolico. L'incontro con la "Willow Lady" corrisponde all'attraversamento della *fantasy*, un incontro sublime che cancella ogni possibile traccia, annulla il significante nell'esperienza dell'incontro traumatico con il Reale. L'Artico riveste dunque una precisa valenza semantica che coincide con quella del continente nero, la terra al limite o *Ate*, dominata dall'assenza di contorni decisi, la terra del freddo glaciale (che nel progetto *Seven Dreams* rappresenta anche l'antagonismo del trauma storico) un'immagine della *jouissance*. La "Willow Lady" rappresenta così l'ipostasi assoluta dell'oggetto come ostacolo o limite, un'immagine mitica, sublime, la cui prossimità destituisce il soggetto, mentre "The Atlas" si configura come "punctum" barthesiano all'interno dell'omonimo testo. Quella che Fujii definisce come la realizzazione dell'incontro ideale, che fornisce al protagonista un "refuge, an imagined love" (Fujii 2008, 514), è al contrario incontro letale nella scena della fantasia primordiale, una formazione evocata o meglio "ricostruita" dalla serie dei fallimenti precedenti, dalla lettura degli insuccessi amorosi del viaggiatore, che nella dichiarazione della sua morte preventiva si trova ad abitare il regno tra le due morti, come Antigone e i *Muselmänner* di Levi. Il legame tra l'autore e il ricordo della sorella scomparsa per causa sua determina un senso di colpa che lo spinge a riattuare il trauma attraverso la scrittura/viaggio e a riviverlo in ogni incontro mancato, ogni amore fallito, ogni lapsus discorsivo, fino alla definitiva "subjective destitution" nell'incontro, nella scena della fantasia, con la "Willow Lady", quale "re-enactment" di un passato perduto. L'evento accade sempre la prima volta la seconda volta, nel testo, nell'atlante, nel legame tra la dimensione traumatica del significante e il Reale, nel suo essere un *quantum* di *jouissance*, un *sinthome*.

In conclusione, il capitolo "The Atlas" non rappresenta il centro di un libro che non conosce alcun nucleo centrale, ma un foro nella narrazione, una forma di "re-entry" determinata da una macchia anamorfica che, secondo la logica del "not-all", impedisce al testo di coincidere con se stesso. Vollmann recupera e allo stesso tempo prende le distanze da Edgar Allan Poe, che conclude il suo *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1837) con l'immersione nel territorio ignoto che si apre oltre il limite del Polo Sud. Vollmann al contrario ristabilisce la precedenza del limite rispetto alla trascendenza dell'oltre adottando una logica affine alla *feminine jouissance* lacaniana, da cui attinge la "joui-sense" della sua scrittura guidata dall'impulso, la scrittura che ri-entra su se stessa e non conosce approdo o momento conclusivo, sicché l'espansione infinita del viaggio alla ricerca

dell'oggetto perduto del desiderio si contrae e ripiega nella circolazione compulsiva dell'impulso a ri-attuare quella perdita ancora e ancora.

La tecnica narrativa impiegata da Vollmann delinea pertanto un duplice movimento, che rispecchia il passaggio dallo slittamento metonimico da un oggetto all'altro proprio del desiderio, deferendo indefinitamente l'incontro con l'oggetto causa del desiderio (*objet petit a*) al moto circolatorio dell'impulso inerte, che ruota vorticosamente attorno ad esso. La prima di queste dinamiche può essere individuata nella ricerca ossessiva del soggetto – spesso rappresentato da un anonimo viaggiatore, un giornalista-*reporter*, un “recording angel”, un individuo abietto – di un contatto con l'Altro, di altri luoghi, altri amori, altri da poter aiutare, da poter sinceramente amare, alla ricerca di qualcosa andato perduto in seguito a un trauma impossibile da ricordare, nel tentativo di redimere una colpa che – come un “organ without a body” – costituisce una ferita interna insanabile. Inutile precisare come questa ricerca sia costantemente frustrata e si riveli sempre fallimentare. È in questo momento che tale movimento progressivo va incontro a una torsione, una “curvatura” in senso relativistico che rispecchia la vorticosità insistente di una scrittura che riproduce se stessa riattuando gli stessi moduli testuali, procedendo su sentieri già percorsi, nell'impulso a ri-attuare quel fallimento. La scrittura di Vollmann è pertanto animata da una tensione, un antagonismo interiore, che richiama il senso profondo delle parole di Samuel Beckett in *Worstward Ho*: “Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try Again. Fail again. Fail better” (Beckett 1983, 89).

Queste due modalità della sua scrittura richiamano l'opposizione illustrata da Gregor Moder in *Hegel in Spinoza* tra “lack or curvature” (Moder 2009), sicché la narrazione pare definire le coordinate di un recupero di un oggetto perduto, laddove tale oggetto è di fatto “creato” retroattivamente attraverso la narrazione, in un fenomeno di “re-entry”, ossia coincide con la curvatura stessa della narrazione, che le impedisce di strutturarsi in maniera organica, continuando ad insistere. In *Welcome to the Desert of the Real*, Žižek sostiene:

The true choice apropos of historical traumas is not the one between remembering or forgetting them: traumas we are not ready or able to remember haunt us all the more forcefully. We should therefore accept the paradox that, in order really to forget an event, we must first summon up the strength to remember it properly. In order to account for this paradox, we should bear in mind that the opposite of existence is not nonexistence, but insistence: that which does not exist, continues to insist, striving towards existence. (Žižek 2002, 22)

È questo a mio avviso il senso della scrittura in Vollmann: il *Picture Show*, l'atlante e il "cartone" sono elementi caratterizzati, nella dimensione diegetica del testo, da un'assenza, e trovano la loro concretizzazione nel processo stesso della "re-entry", nel commento sul commento, sicché essi si realizzano retroattivamente. Il testo pone retrospettivamente le proprie presupposizioni. Vollmann realizza performativamente la realtà diegetica del testo, dimostrando che non vi è alcun *Picture Show*, alcun "cartone", alcun atlante, alcuna Gloria, alcuna regina delle prostitute a cui tornare, ma tutti questi elementi sono generati dall'atto stesso della scrittura su di essi, sebbene non nel senso della creazione di personaggi o elementi finzionali che vengono portati alla luce dall'immaginazione, o non nel senso di una sublimazione. Piuttosto, egli crea un legame effettivo tra la dimensione diegetica e quella esterna facendo piegare la realtà diegetica su se stessa – re-inserendo la differenza tra dimensione diegetica ed extra-diegetica all'interno della dimensione diegetica stessa, ossia nella sua inconsistenza. In questo senso, il testo rappresenta una curvatura stessa dello spazio ed emerge laddove queste due dimensioni convergono senza mai coincidere, dai due lati opposti della striscia di Möbius. Il punto di questa convergenza è l'oggetto paradossale e allo stesso tempo la figura perturbante dell'autore che viene proiettata nel testo, anch'esso punto del ripiegamento. Questi oggetti dunque sono *sinthomes*, quanti di *jouissance* che riflettono la dimensione della "lalangue" lacaniana nella sua capacità di offrire una "joui-sense", il godimento che passa attraverso il linguaggio.

4.2. *Gomorra*: viaggio nella fantasy della Camorra

4.2.1. La parallasse di *Gomorra*

La caratteristica che la critica letteraria italiana (a partire dalla recensione di Wu Ming 1, e dai contributi critici di Romano Luperini, Raffaele Donnarumma, Alberto Casadei, Gianluigi Simonetti, Stefania Ricciardi e Luca Somigli, per citare solo alcuni nomi) ha riconosciuto ed evidenziato in *Gomorra* e nello stile di Saviano è l'ambiguità insanabile, la labilità dei confini tra verità e finzione – con momenti in cui la messinscena è scoperta, come nota Luperini (2009, 7), e le trame assumono una chiara funzione allegorica⁹⁶ (Casadei 2011, 3) – e tra letteratura e *fiction* letteraria, definita da Simone Barillari come “la sua parodia e la sua punizione, una chiassosa caricatura mediatica . . . [che] si pone ormai fuori dal recinto del libro, che non la delimita più” (Barillari 2011, 117). Dimitri Chimenti sostiene che se da un lato la “capitalizzazione narrativa dell'archivio” in *Gomorra* implica l'impiego di “inserti” testuali che pertengono a un tempo storico extradiegetico (articoli, atti processuali, trascrizioni di intercettazioni, dati statistici), la cui funzione coincide con una presunta “ricostruzione indiziaria” di determinati accadimenti della storia recente, dall'altro l'appropriazione letteraria di materiale documentario ne determina la trasformazione secondo il principio della “rileggitività” (Chimenti 2009, 1): la narrazione di eventi e personaggi documentati e “dossierati” determina la “rifunzionalizzazione” di una serie di procedimenti a livello dell'intreccio. I personaggi e gli eventi della cronaca che *Gomorra* fa propri vengono sottoposti a un codice epistemico; se da un lato questo sembrerebbe ridurre l'opera creativa a una sorta di *quilting* dei fatti, dall'altro tale “sutura” avviene secondo procedimenti narrativi capaci di “agganciare i testi extra-diegetici per ‘lavorarli’ e restituirli all'universo culturale con un surplus di significato” (1). Come nota Rachel Donadio nella sua recensione di *Gomorra* per il *New York Times* (2007), il testo presenta una tensione tra vicende documentate ed episodi che esibiscono una “perfezione”⁹⁷ narrativa determinata dalla

⁹⁶ Casadei definisce quello di Saviano un caso di allegoria “complessa”, e ritiene che lo scrittore di *Gomorra* incarni la dimensione “dell'autore che fa emergere la pienezza del senso dal magma delle vicende, che legge i segni di un ordine superiore persino entrando a contatto, quasi sciamanico, con i luoghi e gli oggetti che sono stati protagonisti di un evento delittuoso. La dimensione profetica pasoliniana ma anche del sacerdote-testimone-vittima come Don Peppino Diana comporta l'allegorico quando tende a interpretare come parte di un sistema i frammenti di senso insiti in fatti e gesti, altrimenti unicamente simbolici” (Casadei 2011, 18). Secondo il critico, *Gomorra* trova la sua forza nell'aver messo in luce la non certezza del Male (ossia la sua estraneità a una narrazione di tipo psicotico-paranoide, sebbene la componente paranoica non sia del tutto assente nel testo). Tuttavia la riflessione sul Male condotta da Saviano non è più legata al singolo boss, quale ipostasi di una dimensione demonica, ma diviene quasi “la risultante causale di una coazione a ripetere” (18) (con questo commento, Casadei dimostra di essere dunque consapevole della natura del *drive* del capitalismo). *Gomorra* andrebbe dunque considerata un'opera di allegorismo allargato, mentre la tendenza prevalente è a limitarla a un realismo “ristretto”.

⁹⁷ “Some anecdotes are suspiciously perfect – the tailor who quits his job after seeing Angelina Jolie on television at the Oscars wearing a white suit he made in a Camorra sweatshop; the man who loves his AK-47 so much he makes a pilgrimage

sospensione dei codici epistemici verificabili nel tempo storico⁹⁸. La finalità di questo processo è quella di stabilire una mediazione, o a mio avviso una transizione, tra la realtà letteraria e finzionale e quella extraletteraria, sicché, come nota Donadio, eventi statuiti come appartenenti a una dimensione extraletteraria, ma non per questo extratestuale, possono ricevere un surplus di significato testuale, una connotazione successiva, come sostengono i Wu Ming (2009, 69). Questo surplus di connotazione è evidente nell'episodio, aspramente criticato, che racconta la morte e i funerali di Annalisa Durante, ragazza di quattordici anni uccisa il 27 marzo 2004 durante un conflitto a fuoco tra bande della Camorra. L'evento di cronaca subisce una simbolizzazione e si trasforma in racconto, un procedimento che Ricciardi definisce proprio di una *non-fiction* "divenuta più reale della realtà" (Ricciardi 2011, 179). Tuttavia, non si deve associare questa espressione, che definisce l'effetto del simulacro di Baudrillard, alla letteratura di Saviano, che si propone di sovvertire tale forma di sostituzione della simulazione (l'Immaginario) alla realtà (il Simbolico), recuperando e lasciando emergere l'impossibile, il nucleo insignificabile del Reale, che persiste dopo che la *fantasy* è stata attraversata. Secondo Chimenti in queste sequenze narrative, che includono un testo extradiegetico o un rimando al mondo storico/cronachistico, "qualcosa cambia e qualcosa resta immutato", attraverso un eccesso di "funzioni diverse" che configurano il romanzo come "un campo di forze che fa viaggiare la narrazione su più binari" (Chimenti 2009, 2). Tuttavia, a mio avviso, quest'apparente molteplicità è determinata da un'alterazione prospettica che risponde alla logica della parallasse illustrata nei capitoli precedenti, per cui l'opposizione *fiction/non-fiction* si configura come la sede di un antagonismo inerente alla rappresentazione, sicché quelle zone di transizione tra i due registri sono determinate da una distorsione anamorfica che può essere colta solo attraverso una "visione" segnata dal desiderio, una prospettiva obliqua.

È questa componente "visionaria", capace di infrangere e allo stesso di ristabilire il limite tra realtà e immaginazione, a prescindere da qualsiasi considerazione sulla differenza tra *fiction* e *non-fiction*, che permette di operare un confronto tra la scrittura di Saviano e quella di Vollmann: "E qui il lettore capirà che ciò che sta leggendo è una verità trasformata in visione. C'è il dato, ma capace di trascendersi in mito che non è la negazione della storia, ma la sua sublimazione in novella storica, racconto, parola letteraria" (Saviano 2009, 97).

to Russia to visits its creator, Mikhail Kalashnikov. Did the author change any names? If so, readers aren't informed. These are not small matters, and should have been disclosed" (Donadio 2007).

⁹⁸ A questi episodi appartengono personaggi come il sarto Pasquale o il feticista del kalashnikov Mariano che non sono formati direttamente dalla materia documentale che caratterizza Francesco Schiavone, Cosimo Di Lauro o la stessa Angelina Jolie.

L'interiorizzazione della vicenda da parte di Saviano e la volontà di condividere con il lettore questo sforzo immaginativo ratificano una verità che sarebbe altrimenti andata perduta nella enunciazione auto-identica della cronaca. Non vi è tuttavia alcuna forma di sublimazione, nel senso freudiano di una pacificazione dell'antagonismo traumatico, del fatto in immagine ideale. L'indagine dell'evento, ricostruito con precisione documentaria, non si esaurisce nell'attività ermeneutica volta a definire un senso ulteriore oltre le apparenze, ma mira a rivelarne l'antagonismo inerente, caricandolo di una *jouissance* che scuota il lettore in maniera simile al *Verfremdungseffekt* di Brecht. In questo modo il racconto rompe la banalità del resoconto cronachistico simulacrale, giungendo a una dimensione "altra" rispetto al piano rappresentativo. Malgrado il riferimento diretto da parte dell'autore, la scrittura di Saviano si distingue da quella di Truman Capote che sosteneva: "My feeling is that for the nonfiction-novel form to be entirely successful, the author should not appear in the work. [...] I think the single most difficult thing in my book, technically, was to write it without ever appearing myself, and yet, at the same time, create total credibility" (Capote 1966, 38). Questa soluzione è certamente lontanissima dalla letteratura testimoniale di Vollmann e Saviano, che nega direttamente la soluzione dello sguardo terzo, neutro: "La neutralità e la distanza oggettiva sono luoghi che non sono mai riuscito a trovare" (Saviano 2007, 63). La tensione testimoniale e conoscitiva non si esaurisce nel fatto, ma non è nemmeno colta nell'ossessione per il disvelamento del mistero; piuttosto egli è interessato a individuare "ciò che resta", il *plus de jouir*, che rivela ciò che sostiene quel gesto, in un'economia più profonda e che connette a una dimensione altra, che la realtà fattuale o delle *evidences* (le prove), i faldoni d'indagine o le trascrizioni d'intercettazioni, non raccontano. Questi testi extradiegetici rischiano di ridursi, come sostiene Simonetti, a barthesiani "effetti di realtà" (Simonetti 2008, 121), che non mirano a comunicare il Reale ma rappresentano una "fuga nella realtà" dal suo eccesso. Tuttavia, nei momenti in cui vengono impiegati secondo specifici processi formali e retorici, possono costituire delle lacerazioni nel tessuto stesso della narrazione, sicché la parola non pretende di spiegare, ma ripiega su se stessa. Saviano non si contenta di conoscere i mandanti o le ragioni economiche: vuole sapere che cosa sostiene la realtà di fronte all'orrore di un cadavere, sapere che ciò che sostiene le "mattanze" dei ragazzini armati dai clan sono "canzoni d'amore", ossia un gesto trasfigurato in promessa di qualcos'altro, di una sublimazione della realtà che grottescamente si rovescia in sfacelo. Saviano afferma: "Di una cosa ero certo: non è importante mappare ciò che è finito, ricostruire il dramma terribile che è accaduto . . . Bisogna invece riuscire a capire se qualcosa è rimasto" (Saviano 2007, 99).

A Saviano interessa l'umano, la logica che guida i comportamenti degli individui, che li rende asserviti al Sistema, le modalità con cui la Camorra attecchisce nel territorio e diviene viatico ineliminabile della vita di coloro che lo abitano: la logica del sistema, del profitto che cancella diritti, che prevarica il vivere comunitario sostituendolo con una forma surrogata di esistenza. Allora il fatto è sempre un pretesto per un'analisi che quel fatto trascende, che diventa interrogativo etico, che rimette in discussione le logiche del nostro vivere in questo sistema, della nostra alienazione dall'umano. La Camorra e la logica del profitto schizofrenico annichiliscono tutto questo; annichiliscono l'uomo e permettono di scoprire ciò che dell'uomo resta quando è stato portato via tutto il resto. Come sostiene Žižek in riferimento alla figura kafkiana di Odradek: "he is the opposite of Oedipus, who (lamenting his fate at Colonus) claims that he became nonhuman when he finally acquired all properties of an ordinary human: in line with the series of Kafka's other heroes, Odradek becomes human only when he no longer resembles a human being (by metamorphosing himself into an insect, or a spool, or whatever)" (Žižek 2006, 166). L'uomo si scopre veramente uomo quando tutte le qualità che lo definiscono come tale sono state sottratte, quando non resta altro che la "nuda vita" descritta da Agamben. Ma tutto questo il fatto in sé non lo rivela. Non è sufficiente analizzare *Gomorra* sotto un profilo "giornalistico", di aderenza e fedeltà alla ricostruzione fattuale, come Ricciardi stessa riconosce poco dopo: "il racconto risulta pregevole a intermittenza, quando l'autore domina l'impulso alla grezza esposizione fattuale e contiene alcune ridondanze e qualche riflesso enfatico" (Ricciardi 2011, 173).

In un'intervista apparsa su *Le Monde*, Saviano afferma:

Non volevo scrivere un saggio classico né una semplice *fiction*, [...] mi sono dunque ispirato al genere "nonfiction novel" di Truman Capote. Ho utilizzato la libertà e l'indisciplina del romanzo, incrociandole con il rigore delle statistiche, degli archivi, delle analisi sociologiche. In quest'ottica, la letteratura cessa di essere una fuga dalla realtà, com'è spesso stata per molti scrittori meridionali, e diviene lo strumento più adatto a raccontare un universo che è davanti agli occhi di tutti pur restando apparentemente inafferrabile. (Saviano 2007)

E ancora, in una recensione a *Dispatches* (1977) di Michael Herr, Saviano ribadisce lo stesso principio: "A Herr non interessa ricostruire una storia segreta. Vuole raccontare quel che è sotto gli occhi di tutti e nessuno però riesce a descrivere" (Saviano 2009, 103).

Ciò che interessa Saviano è dunque la realtà che si ha di fronte ma che allo stesso tempo sfugge, per cui la realtà e gli oggetti che la costituiscono sono sempre qualcosa d'altro. Queste parole non devono tuttavia essere intese nel senso della ricerca di una verità ulteriore,

ultima, sottratta al velo delle apparenze, ma richiamano l'effetto del sembante, la sua capacità di sostenere la proiezione di un "oltre". Ciò richiama la dialettica tra apparenza ed essenza, per cui ciò che si osserva viene percepito come l'apparenza di un'essenza superiore, laddove il sovrasensibile esiste solo sotto forma di un'apparenza di un'Altra dimensione che interrompe l'ordine normale dell'apparenza fenomenica, ossia coincide con la negatività che attraversa l'apparenza stessa. La discrepanza tra apparenza ed essenza è dunque inscritta nell'apparenza stessa, nel suo limite che rappresenta lo schermo su cui si proietta la presenza di un'essenza ulteriore, che pertanto coincide con lo schermo stesso. Lo schermo costituisce il limite oltre il quale non vi è nulla, il vuoto attorno al quale l'ordine Simbolico si struttura e che la *fantasy* è chiamata a colmare, addomesticando l'impossibile. Tale strutturazione è insita nel concetto di *objet petit a* quale oggetto della parallaxe, grazie al quale un elemento può essere improvvisamente "transubstanziano" nell'oggetto del desiderio, che esiste (può essere percepito come tale) solo attraverso una certa prospettiva (*anamorphosis*). L'*objet petit a* coincide con la discrepanza stessa, il *gap* del parallaxe (l'"unfathomable X"; Žižek 1993, 23), che elude la presa simbolica e altera la percezione fenomenica. È in corrispondenza del punto in cui la differenza pura emerge – una differenza che non si instaura tra due oggetti positivamente esistenti, ma una differenza minima che divide l'oggetto da se stesso – che tale differenza "in sé" coincide immediatamente con un oggetto misterioso (ed etereo).

Chimenti sostiene che il lettore di *Gomorra* percorra gli eventi seguendo strade parallele, "che se talvolta incrociano quella registrata nei referti, talaltra se ne discostano per aprire all'immaginazione ed alla creazione letteraria" (Chimenti 2009, 4). Il critico recupera l'analisi e la tassonomia impiegata da Marco Dinoi (2008) per definire il rapporto tra produzione cinematografica e immagine d'archivio⁹⁹ e descrive la strategia compositiva dell'"innesto" come quella modalità narrativa volta a ricontestualizzare il significato degli eventi, vanificando la strategia enunciazionale dell'enunciato originale e operandone una risemantizzazione. Esso viene segnalato da punti di ingresso e uscita, sovrapponendo continuamente romanzo e storia, in un movimento circuitale dal piano della diegesi a quello extradiegetico e ritorno. Sulla base di questo processo il critico colloca *Gomorra* in una terra di mezzo, tra realtà letteraria vera e propria e realtà extra-letteraria. Il movimento vettoriale così descritto, nella sua circuitazione, permette di inserire il romanzo in un'altra zona

⁹⁹ Lo scopo del critico è quello di comprendere come un testo letterario possa "articolare 'tracce' del mondo storico con cui sceglie di confrontarsi per arrivare a crearne uno a sua volta; tracce che contribuiscono alla produzione di quelle stratificazioni discorsive che consentono di "condensare, delineare, esporre e costruire il reale nelle dimensioni che una cultura consente e stabilisce" (Grande 2003, 13).

interstiziale tra Reale e Simbolico. Quei personaggi finzionali la cui testimonianza interseca il territorio dell'esperienza, ossia della storia, per tornare nuovamente al testo, sembrano operare una sorta di schematismo trascendentale kantiano, tra il piano letterario della rappresentazione e quello dell'esperienza (esterna al testo e dunque trascendentale), laddove una lettura materialistico-dialettica mostra come questo schematismo di fatto non rappresenti il modo di placare una rottura, di "suturare" due piani distinti, ma piuttosto corrisponda a una deformazione della prospettiva secondo la logica della parallasse. Il fatto che il testo di Saviano sembri in certi momenti "troppo perfetto" rispetto ai canoni della realtà, come sostiene correttamente Rachel Donadio, illumina lo statuto della realtà stessa, non solo dell'opera. Questo è a mio avviso uno degli aspetti che Saviano vuole denunciare: non è la realtà a trascendere nel sogno, a derealizzarsi, al contrario è il sogno (della Camorra) a colonizzare la realtà, invadendola. Il risveglio dall'illusione della nostra realtà non implica l'accesso al Reale, alla verità intesa come la realtà "vera" quale "deserto del Reale", ma è sempre un risveglio nella *fantasy*, che è il regno perverso della Camorra.

Nella sua analisi del procedimento dell'innesto, Chimenti illustra la scena in cui il sarto Pasquale si trova ad osservare un vestito da lui realizzato sulla figura iconica ed eterea di Angelina Jolie, mentre la diva sfila sulla passerella alla notte degli Oscar. In questo modo i significati originari di "ricchezza", "eleganza" e "fascino" siano risemantizzati in "sfruttamento", "povertà" e "ingiustizia sociale" (Chimenti 2009, 5). La narrazione degli eventi, a prescindere dalla loro provenienza, è dunque subordinata alla messa in forma del testo letterario, al fine di indirizzare il significato diversamente dalla "versione" ufficiale. La ricchezza letteraria dell'episodio non può essere esaurita in una sorta di fagocitosi del reale extradiegetico ad opera della dimensione diegetica, mediante il suo potere di connotazione, in una sorta di legame extra/iper-testuale – una concezione che contrasta a mio avviso con l'interpretazione dei Wu Ming sul carattere "epico" della connotazione in relazione proprio al realismo letterario:

L'epica è invece legata alla connotazione: è il risultato di un lavoro sul tono, sui sensi figurati, sugli attributi affettivi delle parole, sul vasto e multiforme riverberare dei significati, tutti i significati del racconto. Al lettore sto gettando un altro ponte, qui mi rivolgo al suo desiderio, desiderio di spazio, di scarti e differenze, di scontro, sorpresa, avventura. (Wu Ming 2009, 69)

È necessario resistere alla tentazione di pacificare l'antagonismo tra dimensione diegetica e dimensione extra-diegetica (non necessariamente referenziale) attraverso un'omologazione formale volta all'individuazione di una connotazione "ulteriore", che riveli

il “vero” significato. È proprio tale antagonismo insito nella “realtà” stessa ad interessare Saviano, che in *La bellezza e l’inferno* sostiene che la verità non sia chiaramente misurabile e non possa essere accolta direttamente all’interno di un resoconto, ma allo stesso tempo sia fondamentale che apra uno spazio, come sostiene Žižek, per la sua articolazione, la rottura generata dal suo antagonismo inerente. In questo senso, la chiave del processo dell’innesto è che esso rivela l’antagonismo nell’innesto stesso: “Non c’è altro dell’Altro”.

È altresì opportuno considerare la profonda opposizione tra un’interpretazione fondata sulla “metafisica della presenza” – in senso derridiano – del rapporto tra realtà e letteratura (segno), e un’impostazione lacaniana fondata sulla relazione tra Reale e Simbolico, attraverso il cordone ombelicale della *fantasy*. È quest’ultima dimensione che a mio avviso Saviano descrive, oltre la quale, o meglio, una volta attraversata la quale, si può intravedere il Reale che, come ricorda Žižek, giace sempre sul versante della *fantasy*. Riprendendo Dinoi, Chimenti separa attraverso uno schermo, quale elemento mediatore, la realtà del segno e quella extradiegetica. Tuttavia, secondo la logica della parallasse, l’opposizione non riguarda la dimensione simbolica e del reale esterno, ma il Simbolico e ciò che elude la sua prospettiva, ossia lo stesso oggetto (X) visto attraverso due prospettive differenti e radicalmente asimmetriche. Ciò che s’intravede dietro lo schermo è una proiezione sostenuta dalla presenza stessa dello schermo. È questa l’essenza dello schermo della *fantasy* lacaniana, che ha lo scopo di celare il vuoto che attende oltre esso, il cui confronto è sempre traumatico. Quello che il sarto Pasquale esperisce è dunque la caduta dello schermo: il vestito della Jolie, così come le sue forme eteree sospese e perfette, è soggetto a una radicale desublimazione: l’oggetto sublime del desiderio della dimensione onirica hollywoodiana si rivela nella sua assoluta prossimità. Saviano non sfugge al confronto con il Reale ritornando alla realtà – la *symbolic bliss*: piuttosto attraverso l’oggetto è possibile “contornare” il vuoto che esso copre, proprio come la stoffa modellata dalle mani di Pasquale ha colmato il vuoto di un corpo del tutto astratto, un corpo di sole misure, cavo, un vuoto che la visione della fisicità sublime della Jolie deve riempire. Non si è dunque di fronte a dimensione finale, non vi è una realtà “vera” a cui tornare, neanche quella del porto-inferno di Napoli. Essa non coincide con la vera realtà che emerge quando l’illusione del castello hollywoodiano è caduta, ma si è ancora soggetti alla diffrazione della parallasse. Se quello della Jolie è un paradiso, come lo descrive Walter Siti, la realtà napoletana descritta da Saviano è un inferno, ma della stessa natura fantasmatica. Quando ci si desta da una realtà illusoria (simbolica) non si accede al Reale, alla vera realtà, ma alla *fundamental fantasy*. A essere annientata dalla caduta dello schermo è la capacità artistica che Saviano attribuisce a

Pasquale, una creatività straordinaria che viene rigettata dal sarto determinando una mutilazione dello spirito che si realizza nel corpo, nelle piaghe che il personaggio si auto-infligge rifiutando la sua professione e accettando lavori pesanti. Ecco allora che le due connotazioni, la bellezza paradisiaca dell'episodio della Jolie e la presunta risemantizzazione infernale dello sfruttamento della Camorra, non costituiscono un'opposizione da superare, ma permangono nel loro insanabile antagonismo Reale, più Reale della realtà.

Franco Gallippi pone Saviano di fronte alla “sfida del labirinto” (Gallippi 2013, 501) lanciata da Calvino nei confronti della letteratura, un labirinto gnoseologico che rispecchia la complessità del Reale in una fase inoltrata del capitalismo ormai globale. Il critico si appella al concetto di “algoritmo” definito dal collettivo Wu Ming come un “sentiero nel fitto del testo” (Wu Ming 2009, 54), e sostiene che la speranza di Saviano sia quella che il lettore si riconosca partecipe della realtà rappresentata e che veda come “tale stato di cose non port[i] affatto all'integralità dell'essere umano . . . Saviano ci narra le vicende del ‘suo’ labirinto per parlare del ‘nostro’ labirinto e fa appello al ‘potere della parola’ come chiave per uscirne” (Gallippi 2013, 504). Tuttavia, i processi descritti da Gallippi come un apparente ritorno al “rispecchiamento”, in cui il lettore narcisisticamente si rimira nella realtà rappresentata e comprende che l'immagine può essere letale (l'immagine, il doppio, di fatto è sempre letale, e la relazione che ci lega ad esso è sempre segnata dall'aggressività), andrebbero a mio avviso considerati diversamente: il labirinto descritto da Saviano è quello della fantasia, dello scenario impossibile della circolazione del Capitale, il regno in cui l'impossibile è possibile (la coincidenza degli opposti), luogo dove non esiste repressione, stato d'eccezione che si fonda proprio sul dominio dell'oggetto. Tale oggetto, che nella società tardo-capitalistica globale viene disinnescato nella sua letalità in una realtà senza frizioni, viene recuperato da Saviano proprio come ciò che resta, come *scotoma*, macchia che blocca la visione. Questo è il frammento che Saviano recupera, che rievoca l'antagonismo insito nell'esistenza. Questo il senso del racconto del *baby killer* Pikatchu che sconfessa il mito hollywoodiano per cui se si è raggiunti da una pallottola si muore sul colpo, in una morte senza sofferenza, un morire senza morte:

No, al petto fa male, malissimo e muori dopo dieci minuti. Si devono riempire i polmoni di sangue e poi la botta è come uno spillo di fuoco che entra e te lo girano dentro. Fa male pure sulle braccia e le gambe. Ma lì è come un morso fortissimo di un serpente. Un morso che non lascia mai la carne. Invece la testa è meglio, così non ti pisci sotto, non ti esce la merda per fuori. Non sparpetei per mezz'ora a terra. . . (Saviano 2007, 86)

Il potere della parola di Saviano è una materialità che non è insita nel referente ma nasce dal *clinamen*, dal contatto con il vuoto da cui emerge prepotente e “punge” (Barthes), come la pallottola, anamorficamente. Non c’è referente per questa forma di *jouissance* dell’esperienza.

Analizzando l’episodio “Il guardiano del faro” dedicato a Enzo Biagi, Gallippi opera un’interpretazione metanarrativa delle modalità con cui Saviano descrive la Camorra non come un fenomeno locale ma “totale”, globale:

Il realismo di Saviano si potrebbe descrivere nel modo seguente: non racconta la parte che nella metonimia, per definizione, ha la potenzialità di informarci sul tutto, ma racconta piuttosto il frammento che non si distingue come parte del tutto. La tensione nella parola di Saviano è quella di trasformare il frammento in parte per rendere visibile il nesso che il frammento ha con il tutto. Di conseguenza, per Saviano la letteratura diventa il luogo della totalità, della rappresentazione di una totalità inafferrabile senza una mappa. (Gallippi 2013, 504)

Sulla base di questa riflessione, la descrizione del ciclo della distribuzioni delle merci che ha il suo snodo nel porto di Napoli con cui si apre il romanzo viene interpretata dal critico come il prevalere di “un’ottica totalizzante che lega il frammento al suo destinatario trasformandolo in una parte attraverso il tragitto che fa nelle varie tappe che costituiscono il tutto” (Gallippi 2013,505). Tuttavia l’esempio addotto in nota rovescia quest’assunto:

I prodotti hanno cittadinanze molteplici, ibride e bastarde. Nascono per metà nel centro della Cina, poi si completano in qualche periferia slava, si perfezionano nel Nord Est d’Italia, si confezionano in Puglia o a nord di Tirana, per poi finire in chissà quale magazzino d’Europa. La merce ha in sé tutti i diritti di spostamento che nessun essere umano potrà mai avere. Tutti i frammenti di strada, i percorsi accidentati e ufficiali trovano punto fermo a Napoli. (Saviano 2007, 6)

Napoli diviene il luogo dove quel flusso ininterrotto circola, il prodotto della sua distorsione; non vortice che risucchia ma velo che ammantava il nulla del Sistema. Il potere della parola di Saviano è rivelare che questa apparente liquidità della merce lascia qualcosa alle sue spalle, una frizione, corpi di esseri umani che cadono dai *containers*. Non c’è alcun tutto a cui partecipare se non eliminando la frizione del Reale, o a meno di non disciogliersi nel flusso stesso come Reale senza frizioni o crepe. Il corpo che cade non è il ritorno del reale referenziale, ma è Reale in quanto prodotto della distorsione, il punto che restituisce lo sguardo all’autore-personaggio e, attraverso lo spazio che esso apre nel proprio campo visivo, al lettore. È questa la dimensione perturbante che Perniola attribuisce al *sex appeal*

dell'inorganico, l'uomo ridotto a merce, il capitale umano. Piuttosto che un frammento che si fa parte e si raccorda col tutto si assiste a una progressiva desublimazione della merce del capitale: quegli stessi prodotti che riescono a suscitare il nostro desiderio, elevati al sublime della Cosa, si rivelano terrificanti “organs without bodies” (Žižek 2003). In questo senso, la parola di Saviano apre squarci nella continuità e rivela ciò che resta in seguito all'operazione del capitale. Gallippi descrive il Sistema Camorra che si riflette nella rappresentazione in termini riconducibili al Simbolico lacaniano, laddove il Sistema ininterrotto rappresenta il Reale, l'impenetrabilità del labirinto quale entità puramente formale. I personaggi colti nella *fantasy* che occlude l'impossibile del Sistema rispondono al modello del perverso, ossia dell'agente del Sistema che “gode” nella sua passività, nell'essere strumento della soddisfazione dell'Altro. Tuttavia nel momento in cui tale *fantasy* repressa viene esposta, irrompendo direttamente nella realtà, si verificano effetti traumatici capaci di determinare una “subjective destitution”. L'episodio di Pasquale andrebbe pertanto letto ancora una volta in maniera differente, senza riferimento, come propone invece Gallippi, alla teoria della divisione del lavoro di Lukács, secondo cui le parti che compongono il tutto sono alienate rispetto agli effetti e alle conseguenze a cui conducono le loro attività – che equivale alla mancanza di conoscenza di sé nel mondo. Al contrario, nel riconoscere il vestito realizzato poche settimane prima alla televisione, indossato dall'emblema stesso della bellezza hollywoodiana di quegli anni, Angelina Jolie (ella stessa transustanziata in merce, nell'impossibilità di distinguere tra la sua figura e il vestito indossato), Pasquale è costretto a confrontarsi con l'oggetto elevato sublimamente allo stato della Cosa nella sua assoluta prossimità, determinando l'insorgere del trauma, l'irruzione del contenuto fantasmatico nella realtà. L'oggetto seducente diviene residuo escrementizio, la propria abilità di artigiano viene percepita come condizione intollerabile, non solo perché perpetua il proprio assoggettamento ma in quanto tale capacità viene percepita come vuota. È questo il controcanto della solitudine, dello “stendersi a pancia sotto sul nulla” (Saviano 2007, 30). La consapevolezza della straordinaria qualità del proprio operato si scontra con il Reale, e diventa la consapevolezza che la possibilità di stabilire un contatto con l'oggetto del desiderio è radicalmente negata, se non nella scena della *fantasy* hollywoodiana, attraverso la mediazione del televisore o di una fotografia ripiegata nel portafoglio, un'*agalma* che dà forma fantasmatica a quel corpo che il sarto conosce solo attraverso la stoffa, che è per lui l'epidermide del corpo Reale assente, “bordato” dalla sua capacità artistica. L'Immaginario hollywoodiano manifesta tutto il suo potere proiettivo riempiendo quel vuoto con una figura fantasmatica che, nella sua oscenità, è preclusa all'artista. Saviano concretizza questo

contrasto insanabile attraverso i parametri stessi del sistema, il Capitale: il valore dell'abito nella realtà napoletana è di appena seicento euro, e solo indosso ad Angelina Jolie, come parte di una scena fantasmatica, si tramuta in un oggetto sublime, paradisiaco, senza prezzo. Pasquale vive la prossimità dell'oggetto del desiderio, il vuoto stesso a cui la sua arte, attraverso i prodotti che elabora, dà forma, ma che si rivela nella sua impossibilità Reale. Questa impossibilità viene occultata feticcisticamente dalla visione paradisiaca hollywoodiana, sicché l'incontro tra inferno e paradiso si realizza attraverso il *medium* dello schermo televisivo, frontiera (*ate* contemporaneo) dello spazio della fantasia. Il trauma è la percezione del vuoto, che si realizza nell'osservazione dell'oggetto familiare in un luogo inatteso, sbagliato. In tal modo, esso emerge dallo schermo e distrugge anche la stessa Angelina Jolie quale simulacro della bellezza hollywoodiana. Non è la sensazione di inutilità o di spreco, non è la riscoperta del collegamento tra la parte e il tutto, che risveglia Pasquale e lo conduce, come sostiene Gallippi, al "passaggio all'atto" di rinunciare alla sua attività in un'"eroica" sfida al labirinto che si realizza nell'ambiguità della resa. L'emancipazione di Pasquale si realizza attraverso una forma perturbante di automutilazione, che rivela il godimento attraverso il quale si ripercuote il trauma esperito.

Il gesto di Pasquale rispecchia l'ambiguità tra la posizione del perverso e quella dell'analista. Da un lato, la sua scelta di non esercitare la professione di sarto potrebbe apparire come un tentativo di "mettere in atto" la castrazione e godere di questa repressione, attraverso un'auto-mutilazione che determina il godimento della repressione fisica. Dall'altro, Pasquale sembrerebbe realizzare il gesto negativo che indica lacanianamente la "subjective destitution" che segue l'attraversamento della propria *fantasy* con cui Pasquale è venuto a confrontarsi, ossia il sacrificio della causa-cosa, in nome della cosa stessa, il sacrificio di ciò che in lui è di più prezioso e che egli stesso non possiede, la sua stessa attività artistica. In questo senso le mani di Pasquale diverrebbero l'equivalente della ferita wagneriana, ponendo questo personaggio nella posizione di Antigone, tra le due morti, quella simbolica e quella fisica (Žižek 2012, 873). Pasquale compie così l'unico gesto emancipatorio possibile, sottrarsi all'economia libidinale del Sistema, salvando in questo modo la sua attività artistica, fino al punto di rinunciare ad essa: il sacrificio della cosa in nome della cosa stessa (Žižek 2000, 3). In questo senso la foto che egli conserva del suo vestito può essere considerata non come un feticcio al quale egli si aggrappa per sopportare le sue condizioni di vita ma piuttosto come un *sinthome*, l'oggetto significativo residuale che racchiude il suo godimento: il sintomo autentico che gli permette di conservare un minimo di consistenza soggettiva, un *quantum di jouissance*.

L'antagonismo primario che innesca il processo fantasmatico è altrettanto evidente, seppur in senso inverso, nel capitolo "Kalashnikov", di cui è protagonista il personaggio di Mariano, che si muove tra il cronotopo del bar e quello della casa del Generale Mikhail Kalashnikov. Chimenti sostiene che questo personaggio subisca lo stesso trattamento che Saviano rivolge a se stesso, essendo "ridotto a personaggio registratore", puro sguardo che è indipendente dal suo portatore e sul quale il lettore può installarsi: tale strategia narrativa verrebbe impiegata da Saviano allo scopo di "dissimulare l'innesto" (Chimenti 2009, 4), dal momento che la descrizione della casa del generale russo, attribuita dal critico alla dimensione extradiegetica, non è veicolata dalla voce di Mariano nella dimensione testuale ma dalla sbobinatura del video girato dalla telecamera. Questa strategia compositiva illustra il principio dell'"inserto" descritto da Dinoi, "un oggetto i cui contenuti si richiamano parzialmente alla storia ufficiale, ma che non preesiste la narrazione" (Chimenti 2009, 5). L'inserto prevede dunque un livello metanarrativo, dal momento che determina una mediazione non solo tra dimensione extradiegetica e dimensione narrativa, ma tra due differenti apparati e forme della produzione discorsiva. Esso rappresenta una strategia mimetica attraverso cui il discorso extraletterario viene convertito in materia letteraria, ossia è sottoposto a una "rimediazione". La dimensione della casa di Kalashnikov rimane pertanto sospesa, dal momento che l'inserto si muove parallelamente agli eventi dossierati, operando una manipolazione interna che determina una "doppia inclusione" tra mondo storico e romanzo, la quale, pur condotta a fini diegetici, permette all'immaginario del lettore di integrare e costruire la "realtà" attraverso il racconto stesso.

Tuttavia questo episodio rivela in maniera ancor più radicale il passaggio dalla dimensione diegetica a quella della *fantasia fondamentale*, attraverso uno schema rappresentativo che si potrebbe definire in parte onirico. Il tramite di questo "attraversamento" è ancora una volta la lente dello schermo televisivo, che nel caso specifico è rappresentato dalla telecamera, la quale transustanzia la realtà nella dimensione appunto onirica della casa di Kalashnikov, il territorio della *fantasy* del personaggio – si può affermare che se il sogno di un sarto è appunto quello di cucire un vestito per la cerimonia degli Oscar, il sogno di Mariano, nel suo feticismo per il Kalashnikov, è incontrarne il creatore, colui che possiede il segreto di quell'oggetto. Questa figura richiama quella del padre inventore, che a sua volta incarna nel discorso laciano la conoscenza stessa (S2) propria del discorso dell'Università (S2/S1 -> a/\$) (Žižek 1993, 40), da cui è generato l'*objet petit a*, il kalashnikov. La casa del generale non si configura, a mio avviso, tanto come un riferimento a una dimensione extra-testuale che evoca la presenza dissimulata di un possibile

referente reale, quanto come una rappresentazione simulacrale simile alla villa del boss Schiavone, direttamente attinta dall'immaginario hollywoodiano.

Il personaggio di Mariano è a sua volta ridotto a un puro sguardo disincarnato, che emerge nel momento in cui il soggetto è esposto al contenuto della propria *fantasy*. Egli è dunque presente all'interno di questa scena come sguardo (lo sguardo della camera) mentre si osserva cenare con il generale russo, in uno scenario del tutto sospeso, fantasmatico, rispetto al quale egli si colloca simultaneamente all'interno e all'esterno. Questo schema rappresenta la condizione di totale passività dell'osservatore proprio della *fantasia fondamentale* ($\$ \leftrightarrow a$) che risponde all'enigma del desiderio dell'Altro e replica l'identità speculativa hegeliana dell'"infinite judgement" – "Spirit is a bone" (Žižek 2001, 3). Questa localizzazione caratterizza al tempo stesso, come è stato notato, la posizione del soggetto nella perversione, lo strumento del desiderio dell'Altro. Se l'episodio di Pasquale rappresenta il confronto traumatico con l'oggetto impossibile del proprio desiderio, in questo capitolo Saviano mostra l'economia libidinale perversa che sorregge il Sistema e che attraverso il feticcio, in questo caso il talismano del kalashnikov, permette l'incontro con la propria fantasia fondamentale, il desiderio dell'Altro, senza subirne le conseguenze. L'elemento estraneo a questo quadro sospeso, attraverso la dimensione onirica della telecamera, è la mozzarella, il residuo della realtà di Casal di Principe, che fa irruzione all'interno dello scenario fantasmatico e di fatto costituisce a mio avviso un doppio del personaggio stesso di Mariano, che rappresenta il *medium* diegetico tra le due dimensioni. Mariano incarna inoltre l'ossessione del soggetto contemporaneo per la dimensione scopica attraverso cui riceve rassicurazione rispetto alla sua esistenza, grazie alla replicazione della propria *imago*. In questo modo è l'oggetto stesso a essere sottoposto a una risemantizzazione perversa, da strumento di sterminio con cui vengono armati i bambini soldato e si compiono pulizie etniche a oggetto meraviglioso di vita, come mostrano le numerose fotografie di bambini omonimi non solo del suo inventore, ma dell'arma stessa. La fantasia di Mariano si costituisce attraverso la proliferazione del significante "kalashnikov" attraverso differenti processi metonimici e metaforici. L'incontro conviviale con il gerarca russo rappresenta allo stesso tempo l'incontro con la figura paterna per eccellenza, la cui virilità si misura attraverso la propria prole, le foto dei bambini, che ne rappresentano anche uno *stand in* metonimico. Questa configurazione richiama nuovamente la logica della perversione, attraverso cui sia il generale sia Mariano pretendono di sospendere la dimensione della morte (un processo che è proprio della *fantasy* perversa), l'uno indulgendo nella visione delle foto delle generazioni che porteranno il suo nome, l'altro attraverso il video dell'evento che è in grado di catturare la propria presenza all'evento

supremo, l'incontro agognato, conservandolo inalterato e confermando l'esistenza del soggetto. Anche il dialogo tra il presunto Mikhail Kalashnikov e Mariano – un dialogo che, come afferma Saviano, tenta di sedare l'ansia per la vicinanza all'oggetto del desiderio (Saviano 2007, 149) – è, nella sua banalità, una caratteristica del *fantasy script*, simile alla strategia narrativa della pornografia, ove per giustificare la prossimità dell'oggetto l'intreccio viene scarnificato. Kalashnikov non si discosta dallo stereotipo del nazionalista che professa l'eterno ritorno del medesimo, in quanto manca della complessità di un personaggio reale, essendo un prodotto della *fantasy*. Kalashnikov appare come una condensazione dell'oggetto del desiderio, presente sotto forma del suo creatore che deve svelarne il segreto, il segreto di se stesso. Chimenti nota che le risposte di Kalashnikov non sono il prodotto della fantasia di Saviano, ma sono il frutto di un *cut up* delle affermazioni, spesso identiche e perfettamente sovrapponibili, che il vecchio generale ha rilasciato nelle sue dichiarazioni ufficiali alla stampa.

La prospettiva stessa descritta da Saviano non risponde a mio avviso a un apparente intento mimetico (l'illusione della telecamera a spalla), ma evoca anche in questo caso la distorsione anamorfica propria della dimensione della *fantasy*: “Mariano mi mostrava il filmino della sua visita a casa Kalashnikov nel piccolo monitor che si apriva al lato della telecamera. Il video saltava, le immagini si agitavano, i volti ballavano, le zoomate deformavano occhi e oggetti, l'obiettivo sbatacchiava contro pollici e polsi” (147). Il fatto che il video “salti” rappresenta un tentativo di mostrare il coinvolgimento del desiderio di Mariano nella ripresa, una visione *awry* che svincolata dal desiderio del soggetto non esiste: per questo la realtà vista in presa diretta non permette di individuare l'oggetto-Cosa, perché esso si sottrae come una macchia anamorfica, uno *scotoma*. Solo attraverso la prospettiva “impegnata”, coinvolta nel desiderio, esso prende forma. La telecamera e la sua lente sono di fatto lo sguardo del desiderio di Mariano. Se tale effetto costituisce una forma di rappresentazione mimetica delle modalità con cui sarebbe stato prodotto nella realtà, esso a mio avviso non può che configurarsi come secondario, rispetto alla ricostruzione dell'economia libidinale che regge il sogno della Camorra:

Lo scrittore . . . ha un'immensa responsabilità: la responsabilità di far sentire quel che racconta, le storie che sceglie di raccontare, non come storie distanti, lontane. Il compito dello scrittore è di far sentire quelle persone, quel sangue, quei morti innocenti come qualcosa che appartiene al lettore . . . qualcosa che sta succedendo in questo momento, proprio quando legge quelle pagine. (Chimenti 2009, 115)

La critica di Arturo Mazzearella si fonda a mio avviso su un profondo fraintendimento di questa dimensione fantasmatica della narrazione in *Gomorra*, confinata dal critico alla forma della testimonianza integrale, iperreale, oscena, che sconfessa ogni congettura e pone in luogo di essa la certezza che non ammette discussione: “Da un lato, grazie a Saviano, ci manteniamo nell’area della più nobile, e antica, tradizione garantita dalla testimonianza personale; dall’altro, attraverso le spietate documentazioni dell’orrore, ci muoviamo nell’ambito più prossimo dell’oscenità” (Mazzearella 2011, 8).

Mazzearella definisce *Gomorra* un romanzo che, pur utilizzando l’arco di risorse espressive offerte dal discorso letterario, le dissimula coscientemente, in una dichiarata tensione verso il realismo. Il critico sostiene invece che le immagini, “i fantasmi dei fatti”, o meglio, le deformazioni ineliminabili che esse determinano, nella loro duplice veste fantasmatica e simbolica, siano costitutivi della realtà di cui abbiamo esperienza. Mazzearella oppone *Gomorra* a *My Dark Places* (1999) di James Ellroy, definito “un puro, autentico *non-fiction novel*: impregnato al tempo stesso di una visionarietà sfrenata”, ove ogni sequenzialità narrativa è preda di un “assedio di fantasmi” che rappresentano “il cuore stesso della realtà” (Mazzearella 2011, 18-19). La lezione che Mazzearella trae da Ellroy è che il Reale, che scuote o sciocca, come sostiene Perniola non può essere affidato al documento, alla sterile verità stenografica dei dossier, o alle cronache asettiche dei telegiornali¹⁰⁰.

Tuttavia, Saviano non mira a far emergere la verità dell’inchiesta, che scava al di sotto dell’apparenza e pertanto esorcizza i fantasmi. Lo scrittore vuole comunicarci al contrario che i fantasmi hanno sostituito la nostra realtà, sicché “l’impero economico” e il “sogno di dominio” non possono essere chiaramente distinti. La realtà simbolica subisce l’invasione di un sogno di dominio che è il sogno della merce: per questo, formalmente, la dimensione che le compete è quella del linguaggio dell’inchiesta non solo cronachistica ma sociologica, animata da un profondo allegorismo (come afferma Casadei) che rivela il legame con un fondo fantasmatico che non può essere placato (la visionarietà di Garrone coglie proprio questo fondo, con la sua estetizzazione dell’immagine nell’adattamento cinematografico del libro). È questa la conseguenza di quell’irruzione dell’immagine, dello spettro, che oggi colonizza la nostra perversa e oscena realtà. La prossimità dell’immagine spettrale e il suo disinnescamento nello scenario simulacrale della fantasia non sono dimensioni

¹⁰⁰ Il critico sostiene inoltre che la testimonianza integrale è impossibile perché essa coincide con “l’interminabile stesura della storia raccontata” (Mazzearella 2011, 21). Tuttavia, non è la proliferazione dei fantasmi a determinare “l’impossibilità del testimone”, ma l’antagonismo soggiacente, la pura differenza, a generare la proliferazione e a motivare ancora un altro viaggio, un’altra ricerca, un’altra esperienza a contatto con l’estremo, che spingono a interrogarsi sui motivi di quell’estremo il cui incontro ci attende inesorabile, come Vollmann racconta nel suo saggio sulla violenza, *Rising Up Rising Down* (2003), tra le pieghe della nostra realtà quotidiana.

antitetiche, ma sono profondamente connesse. Esse rappresentano i due poli della *fantasy*, l'una al limite con il Simbolico, l'altra con *la jouissance*. Questa è funzione di raccordo che la *fantasy* attua. La nostra società perversa ha portato alla sostituzione del Simbolico con l'immagine, con conseguenze devastanti che Mazzarella evidenzia, individuando nella frantumazione delle esperienze uno dei procedimenti messi in atto dalla Camorra:

“organizzazione dalla concretezza ineccepibile, nella logica del profitto economico che la ispira, e insieme dalla inafferrabilità impalpabile [la doppiezza descritta dal titolo di Saviano] . . . perché il suo radicamento e la sua riproduzione chiedono un costante investimento nel campo dei simboli, delle immagini, del feticismo generalizzato” (Mazzarella 2011, 35). Una delle caratteristiche fondamentali del dominio delle organizzazioni criminali è dunque “il flusso capillare dell'immaginario mediatico. Un flusso difficile da regolare e prevedere, secondo un processo ricorrente nel contorto e conflittuale spazio globalizzato in ogni suo segmento” (36). Sebbene in certi momenti del racconto il linguaggio di Saviano mostri la sua incapacità di saper contenere proprio il flusso incontrollabile di affezioni che la sua materia narrativa sprigiona, bilanciando tali eccessi con un eccessivo rigore formale volto ad attribuire autorevolezza alla sua parola, questa scelta consapevole non può essere appiattita nella pura adesione al *reportage* o alla *non-fiction* ma deve essere ricondotta a una paradossale coincidenza tra questa dimensione fantasmatica, della Camorra e della merce, con il nostro vissuto quotidiano. In *Gomorra* l'attinenza al dato probatorio rende ancora più evidente la compartecipazione di questi processi alla nostra realtà comune. Sebbene la dimensione cronachistica di *Gomorra* non possa essere contestata, così come la sua propensione per il resoconto all'interno dell'equilibrio narrativo del romanzo, è necessario domandarsi allo stesso tempo quale realtà stia rappresentando Saviano. È la realtà simbolica che il testo ci permette di perlustrare, è lo spazio del nostro quotidiano quello in cui si addentra, o è forse un luogo diverso, una zona limite, uno stato di eccezione, il territorio di un sogno? Che cosa accade quando la fantasia e il sogno, un sogno di dominio, si sostituiscono alla realtà, quando la possibilità liquida dell'impero economico del tardo capitalismo colonizza l'intera realtà, sostituendosi ad essa? Come raccontare una simile inversione in modo che non appaia agli occhi del lettore come un'acrobazia letteraria, ma come qualcosa che ci coinvolge collettivamente, quali scettici devoti del Capitale e delle sue meraviglie? Saviano racconta la banalità di quel sogno, come si possa morire imitando modelli cinematografici, come i boss mafiosi credano di poter abitare una realtà da sogno hollywoodiano, come i *baby killers* vengano sedotti da un immaginario sterile e come le coordinate della loro adolescenza siano comprese tra le pallottole e le musiche melense di

Gigi D'Alessio. Sono questi gli spettri di *Gomorra*: spettri miseri di una personalità perversa. La verità che Saviano ricerca e tenta di articolare è che dietro le azioni efferate dei camorristi si cela l'ossessione per la merce e per i fantasmi a essa connessi.

La Camorra non è un'organizzazione segreta e misteriosa fondata su rituali iniziatici esoterici, non è una cospirazione come quelle che animano le pagine di DeLillo: la Camorra è un sistema che agisce nella totale trasparenza, la sua logica è la nostra logica, la sua arma più potente è il disconoscimento del cinico (omertoso). Lo stesso processo è in atto nella nostra perversa economia tardocapitalistica che la Camorra radicalizza. Ecco perché la verità di Saviano non è verità interpretativa, non è volta al chiarimento del sintomo: essa mira a disvelare invece ciò che il sintomo maschera, ciò che si cela sotto quel sintomo, la verità della *fantasy* della Camorra. L'"io so" tanto contestato di Saviano non nasce alla pari dall'interpretazione, ma dalla conoscenza del Reale: "Io so e ho le prove è l'io so del mio tempo" (Saviano 2007, 180); è un io che sa perché nulla è nascosto, tutto è immediatamente oscenamente visibile e per questo ben più difficile da sradicare, perché si fonda proprio sulla negazione di ciò che si sa bene essere menzogna. Mazzaella giustamente individua la distanza che separa Saviano da Pasolini, una distanza che ancora una volta viene risolta in un'opposizione in senso forte tra l'immediata certezza della prova e l'incertezza propria della scrittura letteraria e delle immagini che l'alimentano. Ma tale divario nasce da un mutato paradigma culturale, dal tragico (l'impotenza di colui che sa ma non ha le prove e non può pertanto intervenire sulla realtà) all'osceno, la patetica impotenza di chi possiede le prove in tutta la loro evidenza non solo giudiziaria ma ancor più culturale ed esperienziale – ma sono prove che tuttavia non sortiscono effetti, tanta è l'assuefazione libidinale a un sistema che plasma prima di tutto i nostri sogni, che ammorba ogni possibile altrove, ogni prospettiva del radicalmente nuovo. Anziché essere derealizzato, tutto è presente, fin troppo presente.

Quella che Mazzaella definisce dunque come una contraddizione è in realtà il punto di partenza dell'indagine di Saviano, la sostituzione del paradigma culturale perverso che oggi domina l'intera economia libidinale tardocapitalista e che la Camorra interpreta fino al parossismo, nel suo sogno di dominio. L'immagine, entità priva di carne, è in grado di entrare nelle fibre delle individualità, in virtù della sua forza plastica, di un'autonomia semantica che è in grado di deformare la realtà attraverso un sistema di compensazione sul quale si modellano molti degli stili di vita adottati dalla Camorra. L'esempio addotto è quello dei due ragazzi, Giuseppe e Romeo, che proprio nella loro aderenza addirittura letterale a tali miti mette in imbarazzo l'intero sistema camorristico che su quella fantasia si regge. Essi non sfidano solamente i clan, ma ne rivelano l'intima fantasia adolescenziale hollywoodiana.

Secondo Mazzarella, nella sua iconoclastia cieca Saviano non riesce a concepire l'insediamento della criminalità organizzata negli spazi offerti dalla società dello spettacolo, una degenerazione incontrollabile alla quale il sistema della Camorra sarebbe destinato. Si tratta di un potere volto a svuotare progressivamente la realtà dei suoi contorni più riconoscibili, per trasformarla in una combinazione di immagini arbitrarie. In questo senso Mazzarella interpreta il sistema camorristico come una perversione della realtà che spaventa Saviano, laddove non è il sistema della Camorra a configurarsi come una perversione o trasgressione della nostra società, come uno stato d'eccezione, ma è la nostra stessa realtà ad essere divenuta uno stato d'eccezione. Il sogno della Camorra è oggi il nostro sogno.

Alberto Casadei recupera il collegamento profondo che Saviano illustra tra l'identità del camorrista e i miti offerti dall'immaginario hollywoodiano, in particolar modo quelli del cinema di Quentin Tarantino, i cui personaggi sono oggetto di un recupero pressoché totale da parte non solo dei sicari o dei boss, ma persino delle donne della Camorra. Casadei sottolinea come Saviano sia in grado di cogliere uno degli aspetti centrali di questa correlazione, ovvero l'assenza di qualsiasi mediazione simbolica tra la posizione del camorrista reale e quella del gangster cinematografico: "ovunque i riferimenti cinematografici sono seguiti come mitologie d'imitazione. Se altrove ti può piacere Scarface e puoi sentirti come lui in cuor tuo, qui puoi essere Scarface, però ti tocca esserlo fino in fondo" (Casadei 2007, 217). È dunque fondamentale per l'uomo della Camorra non solo imitare ma "essere" quel personaggio, quel frammento d'immaginario. Ancora una volta, nell'economia libidinale dei camorristi l'Immaginario ha invaso del tutto il Simbolico, sicché non c'è spazio per quella forma di "chiamata", per l'identificazione intesa da Althusser: il modello proposto è del tutto simulacrale, nel senso inteso da Baudrillard, iperreale, capace di precedere la realtà, di sostituirsi con la sua assoluta densità ad essa, dematerializzandola. Ecco dunque che il camorrista non può assumere alcuna distanza critica rispetto al modello identificatorio, ma deve coincidere totalmente con esso. Non a caso Casadei, riprendendo Girard, osserva come il desiderio dei camorristi sfoci in un sogno di onnipotenza, il sogno totale che solo la *fantasy* può realizzare, un desiderio appunto infinito e infinitamente destinato a replicarsi, sebbene le modalità con cui questo tipo di identificazione si realizzi non pertenga alla sfera del desiderio, ma a quella ancora una volta dell'impulso. Non siamo di fronte a una forma di identificazione totale nel senso psicotico, ma di una forma di immedesimazione che si realizza come per gioco, come se la realtà cinematografica fosse di fatto a disposizione. Il potere di *Gomorra* è proprio quello di rivelarci come queste meccaniche oggi facciano parte del nostro vivere. Noi tutti sempre più abitiamo in terre di

Camorra e siamo soggetti a queste forme di identificazioni senza filtro alcuno. L'adesione totale a questi modelli può di fatto risolversi in tragedia, come avviene per i due ragazzi che proprio per aderire completamente al modello cinematografico si espongono alle ritorsioni dei clan.

Per questo a mio avviso Mazzarella è eccessivamente rapido nelle sue conclusioni, in quanto lo stile realistico e saggistico di Saviano ci permette di cogliere quest'assoluto *non sequitur*, il paradosso che costituisce la nostra cultura: ciò che consideriamo concreto si rovescia nel totalmente effimero, mentre ciò che pertiene alla sfera dell'impalpabilità, all'onirico, si rivela più concreto della realtà "materiale". L'immaginario su cui si costruisce il sogno di domino della Camorra è oggi l'immaginario che sempre più condividiamo, "una sorta di onnipotenza camorristica, non riuscivo a vedere altro che non fosse loro proprietà" (Saviano 2007, 177). La ricezione dell'opera in America, dove è stata oggetto di critiche e relegata a *crime fiction*, è determinata proprio dal fatto che, secondo alcuni, Saviano non ha saputo mostrare con sufficiente efficacia il collegamento tra il capitalismo globalizzato e la criminalità organizzata, esponendosi a questa ghetizzazione. Di fatto, in questo senso la critica di Mazzarella coglie nel segno. Nella sua adesione alla ricostruzione d'inchiesta Saviano non riesce ad articolare questa logica attraverso un simbolismo sufficientemente efficace, e il suo romanzo non riesce, se non sotterraneamente e solo nei suoi momenti migliori, a divenire metafora immediatamente comprensibile della nostra condizione comune, della nostra perversità.

4.2.2. La Camorra e il cronotopo dello stato di eccezione

Dimitri Chimenti sostiene che lo scopo della scrittura di Saviano non consista nel fornire informazioni primarie, inedite, direttamente raccolte, come si addice alla cronaca, ma nel "trasformare, per via letteraria, il mero dato storico in un atto testimoniale" (Chimenti 2009, 6). Saviano non vuole pertanto far emergere unicamente i fatti, ma anche le strategie retoriche che presiedono ai discorsi sociali e che hanno sempre un'incidenza sulla produzione di ciò che si definisce "reale". *Gomorra* invita a un lavoro cognitivo che consiste nell'interlettura dei materiali d'archivio e tra essi e le strategie discorsive che li sottendono, attraverso un "doppio binario del racconto storico, ossia lo sviluppo di due diversi metodi di indagine dal cui intreccio prende vita la narrazione", quello "anamnestico" e quello

“diagnostico”¹⁰¹. Il rischio di questa impostazione è di non allontanarsi da un’indagine speculativa, volta ad individuare e rivelare le cause dei fenomeni, attraverso un’attività interpretativa che si limita a cogliere la dimensione epistemologica del testo, laddove un’indagine materialistica, come quella condotta a mio avviso da Saviano, nasce dall’individuazione di quell’antagonismo soggiacente, che se in un primo momento necessita di un’indagine anamnestica, non si limita al confronto con l’eziologia, ossia alla conoscenza di ciò che presiede alla comparsa della formazione sintomatica, ma deve immedesimarsi col sintomo stesso, rivelarne il nocciolo duro e farlo proprio per poter riconfigurare una posizione soggettiva in funzione ad esso, sfuggendo così alla presa dell’ideologia. Lo scopo finale, afferma invece Chimenti, è quello di mettere allo scoperto la “strategia ideologica che pretende di recidere il legame politico reale tra le attuali forme del capitalismo e le forme di oppressione degli individui” (6). Da questo punto di vista, tra il vestito di Angelina Jolie e l’AK-47 di Mikhail Klashnikov si stabilisce un elemento di connessione forte quanto inedito. *Gomorra* costituisce la sua testimonianza “costruendo un punto di osservazione che permette di cogliere le modalità attraverso cui il significato dei fatti è stato amputato, veicolato e promosso a strumento del consenso attraverso cui rendere accettabile come ‘realtà’ uno stato di cose di per sé inaccettabile” (8). Questa posizione del tutto condivisibile deve tuttavia essere ampliata da una serie di considerazioni che emergono alla luce della differente impostazione critica adottata. Saviano non vuole solo rivelare la strategia ideologica che maschera l’oppressione del sistema capitalistico globalizzato, mostrando un’evidente corrispondenza tra logica di mercato e affare criminale, che vanno a coincidere. Una critica ideologica che miri ad essere efficace non può limitarsi a descrivere i meccanismi che determinano l’adesione ideologica, ma deve rivelare come essa sia legata ad un elemento extra-ideologico, un oggetto, a cui è “fissata” la *jouissance* dell’individuo, attorno al quale circola l’impulso e si struttura la nostra fantasia:

in every ideological edifice, there is a kind of “trans-ideological” kernel, since, if an ideology is to become operative and effectively “seize” individuals, it has to batten on and manipulate some kind of “trans-ideological” vision which cannot be reduced to a simple instrument of

¹⁰¹ Chimenti definisce il primo binario “anamnestico”, secondo la terminologia medica che indica con esso il complesso delle informazioni, notizie e sintomi che sono funzionali alla formulazione di una diagnosi. Esso collega gli eventi secondo una “ricostruzione indiziaria” sui documenti, proiettando il lettore in una realtà verificabile solo nel tempo della storia e dell’esperienza. Il secondo binario è quello “diagnostico”, il processo che permette di ricondurre un gruppo di fenomeni a una categoria, ossia trasforma il codice binario basato sulla presenza/assenza del momento dell’anamnesi nell’eziologia della malattia, valutandone la relazione con tutti quei fenomeni morbosi che ne costituiscono l’andamento, inducendo a guardare i “modi di costruzione di tale realtà dall’interno del testo”, evidenziandone le strategie retoriche ed ideologiche che “presiedono alla veicolazione del significato degli eventi, e alla loro contenzione e gestione sociale” (Chimenti 2009, 7).

legitimizing pretensions to power (notions and sentiments of solidarity, justice, belonging to a community, etc). (Žižek 1997, 27-28)

È sempre la *fantasy* disconosciuta a reggere tale contenuto ideologico, ed è questa *fantasy* oscena che Saviano vuole esporre e attraversare, contornando il vuoto del Reale ed esponendo la Camorra stessa al confronto con la propria fantasia fondamentale, nella sua banalità adolescenziale, determinando, come rivela Žižek, l'insorgere della vergogna e dell'aggressività. Un'indagine e una critica ideologica non possono esaurirsi in un'analisi decostruttiva e linguistica volta al disvelamento dei processi retorici che l'ideologia realizza nel testo, poiché l'interpretazione del sintomo non recide il legame che il soggetto intrattiene con esso a livello inconscio. È necessario spingersi ai limiti del linguaggio, analizzando la *fantasia fondamentale* soggiacente che regge tale impianto e lo statuto degli oggetti a cui è avvinta la *jouissance* del soggetto. Nell'epoca del cinismo come ideologia è questo nucleo del desiderio che si deve "ricostruire" al fine di attraversarne il campo, approdando "oltre il principio di piacere", non per arrivare a una realtà ulteriore, né al reale stato delle cose oltre il muro delle illusioni e manipolazioni mediatiche, bensì per permettere al soggetto di relazionarsi al nocciolo duro del suo desiderio e di liberarsi dalla presa dell'ideologia. È questa frontiera, lo schermo della *fantasy* come maschera del vuoto, che *Gomorra* raggiunge nei suoi momenti più efficaci. In *Quel che resta di Auschwitz*, Giorgio Agamben sostiene che nell'atto di dare testimonianza non è sufficiente condurre il linguaggio al suo limite, all'impossibilità dell'articolazione, al non-linguaggio, ma è necessario che quel non-linguaggio divenga il linguaggio dell'assenza di linguaggio, della lacuna insita nella testimonianza stessa, la lacuna costituita dai "sommersi", coloro che non possono più dare testimonianza (Agamben 1998, 54).

Nella sua analisi sulla dialettica dell'ideologia in *Valences of the Dialectic*, Fredric Jameson sostiene che ogni modello ideologico si fondi sull'esistenza di uno spazio esterno al sistema ideologico stesso, il "punto archimedeo dell'ideologia" da cui la negatività può essere proiettata, che lascia palesare la possibilità di un altrove. Questa zona limite del sistema sociale coincide con lo schermo della *fantasy* lacaniana, l'*objet petit a*, che sostiene la proiezione di un "oltre", di un contenuto fantasmatico. Jameson definisce pertanto lo stadio del capitalismo globalizzato, postmoderno e post-fordista in virtù dell'incorporamento di questi residui o elementi "esterni" (secondo il principio dell'*extimacy* lacaniana), lotti esclusi o negati, "underdeveloped" (Jameson 2010, 405). Queste zone vuote, o zone limite, vengono a essere colonizzate, riempite, secondo un processo proprio del *Kitsch*, reinserendole all'interno del buco nero del capitalismo globale. Esse coincidono con quegli

spazi fantasmatici che nell'immaginario ideologico si configurano come un "deserto del Reale", ossia, come ricorda Žižek, luoghi che rappresentano la sede di un Reale "estremo", per impiegare un termine caro a Vollmann, luoghi della fame, del massacro, dei campi profughi o di concentramento. Jameson definisce questa fase dell'ideologia come "oscena": nell'ambito della teoria ideologica tali zone sono ancora oggetto di concezioni logore di sovversione, contestazione e decostruzione, mentre lo scopo dell'analisi ideologica, ossia il disvelamento del travestimento intellettuale dell'ideologia capitalistica, diviene superflua, sicché il fondo celato dalla maschera può essere oscenamente esposto senza suscitare scandalo. Il nuovo clima della ragione cinica rende gli smascheramenti dell'analisi ideologica non più scandalosi e poco interessanti, dal momento che le disfunzionalità sono palesi, soffocando lo spazio per qualsiasi forma di utopismo. Si pone pertanto il dilemma della possibile separazione (o "sottrazione", "soustraction", come sostiene Badiou) dal sistema in un momento in cui tutti gli spazi esterni ad esso sono stati re-inglobati, colonizzati dalla sua logica ed egemonia.

Sulla base di questi processi, Jameson sostiene che l'analisi ideologica, fondata sull'individuazione delle funzioni e delle operazioni del sistema ideologico (che include anche gli spazi adibiti alla sua sovversione), nella sua replicazione in una moltitudine di sottosistemi debba essere compresa nel senso di una dialettica degli opposti, attraverso l'ambivalenza tra il principio di "replicazione" del sistema modellante tardocapitalistico (in *The Political Unconscious*) e l'Utopia, quale forma di sovversione e replicazione. Ogni forma ideologica emerge storicamente comprendendo al suo interno una contraddizione (la non coincidenza dell'uno con se stesso, secondo Lacan) non definibile e dunque non risolvibile, che rappresenta il marchio della sua stessa storicità, del suo *status* quale momento precedente di un processo di sviluppo in una forma di contraddizione a livello più alto e più complesso. Per questo motivo, secondo Jameson, il modo più efficace di accostarsi a un testo o progetto utopico risiede non nel giudicare i suoi elementi positivi, la sua rappresentazione dichiarata, ma piuttosto nel cercare di cogliere ciò che essa non può (ancora, in quanto limitata dal suo momento storico e dal contesto sociale e culturale in cui si trova) pensare e riflettere, oltre i limiti del suo stesso sistema sociale. Il riferimento è a quell'antagonismo soggiacente, o momento dialettico negativo, che per Žižek, e ancor prima per Hegel, coincide già sempre con il momento della sintesi¹⁰² (Jameson pare inoltre richiamare la teoria di

¹⁰² In *The Puppet and the Dwarf*, Žižek illustra chiaramente questo principio attraverso la parabola di Cristo: "In Christian theology, Christ's supplement (the repeated 'But I tell you . . .') is often designated as the 'antithesis' to the Thesis of the Law – the irony here is that, in the proper Hegelian approach, this antithesis is synthesis itself at its purest. In other words, is what Christ does in his 'fulfillment' of the Law not the Law's *Aufhebung* in the strict Hegelian sense of the term? In its

Badiou, che descrive punti “singolari” non riconosciuti, dunque estranei al sistema, che possono rivelarsi siti per l’attivazione di un Evento).

Jameson individua nell’Utopia della “decentralizzazione” la “fantasia” politica contemporanea¹⁰³, che si traduce nell’entusiasmo teorico nei confronti dell’ideologia del “flexible capitalism” (361), sicché un’intera gamma di valori e progetti liberali, filantropici e utopistici di fatto non fanno che replicare il sistema della produzione economica tardocapitalista, nel regime della globalizzazione elettronica. Jameson cita direttamente *Gomorra* e la sua descrizione del sistema di produzione e distribuzione reale della Camorra napoletana quale modello di riferimento dell’attuale sistema di modellamento ideologico tardocapitalistico (Saviano 2007, 66-67, 113-114, 39, 40, 45) che include ogni cosa, dal lavoro alla forma del pensiero, alle fantasie degli individui. La rappresentazione di questo “Sistema” è sempre viziata da un punto di vista ideologico: un Reale che non può mai trovare la sua conoscenza scientifica “oggettiva” e “obiettiva”, ma che deve essere sempre triangolato dai tentativi di coloro che cercano di rappresentarlo, di includere i loro limiti assoluti epistemologici, storici e di classe all’interno di questa impossibile rappresentazione. Jameson sostiene pertanto che è il concetto di replicazione quale fenomeno ideologico che può fornire il filo di Arianna nel processo di ipostatizzazione del noumeno che si cela dietro il fenomeno. La replicazione del sistema del tardo capitalismo anche all’interno di quei progetti e concezioni che mirano a contestarlo può oggi fornire l’idea dell’ideologia corrente e offrire la possibilità di approssimarsi in maniera intermittente al Reale.

In *The Art of the Ridiculous Sublime* (2000) Žižek analizza il fenomeno mediatico e culturale del cibernazio, sostenendo come esso “externalize[s] our innermost fantasies in all their inconsistency” (Žižek 1998, 510), ossia esponga direttamente il nucleo non soggettivizzabile del soggetto, il contenuto profondo e osceno che deve essere celato se si vuole conservare la consistenza del soggetto. È proprio quest’esternalizzazione a caratterizzare l’ideologia del tardo capitalismo globale. Pertanto, con il suo approccio laciano Žižek sostiene la necessità da parte delle pratiche artistiche

supplement, the Commandment is both negated and maintained by being elevated/transposed onto another (higher) level. This is why we should reject the commonplace criticism which cannot but arise here: from the Hegelian standpoint, is the ‘second story’, this supplement which displaces the ‘first story’, not merely a negation, a split into two, which needs to be negated in its own turn in order to bring about the ‘synthesis’ of the opposites? What happens in the passage from ‘antithesis’ to ‘synthesis’ is not that another story is added, bringing together the first two (or that we return to the first story, which is now rendered more ‘rich’, provided with its background): all that happens is a purely formal shift by means of which we realize that the ‘antithesis’ is already ‘synthesis’” (Žižek 2009, 72).

¹⁰³ Essa si manifesta oggigiorno in molti fattori, dai progetti regionali dei vecchi stati nazionali centralizzati all’organizzazione delle imprese, nella resistenza anarchica alla centralità e al potere statale come nella delegazione delle responsabilità fiscali e politiche dai vari governi centrali alle realtà statali o regionali, con l’intento di liberarli dagli obblighi finanziari.

to stage, to “act out”, the fantasmatic support of our existence, up to the fundamental “somasochistic” fantasy which cannot ever be subjectivized. We are thus invited to risk the most radical experience imaginable: the encounter with our “noumenal Self”, with the Other Scene which stages the foreclosed hard core of the subject’s Being. Far from enslaving us to these fantasies and thus turning us into desubjectivized blind puppets, it enables us to treat them in a playful way and thus to adopt toward them a minimum of distance – in short, to achieve what Lacan calls *la traversee du fantasme*, “going-through, traversing the fantasy”. (Žižek 2000, 43)

Sulla base della dinamica illustrata da Žižek, Flisfeder sostiene che il dispositivo ideologico sia percepibile oggi al livello della forma e non più del contenuto, come accade nella pornografia: “this strange compulsion to make the narrative ridiculous [is] a kind of negative gesture of respect: [in pornography] yes, we do show everything, but precisely for that reason we want to make it clear that it’s all a joke”; in questo senso le scene che appaiono ridicole, o piuttosto deformate, “are to be taken seriously” (Flisfeder 2010, 143). Una critica all’ideologia nel contesto dell’era post-ideologica dunque deve necessariamente analizzare la forma sconosciuta: laddove non c’è censura a livello del contenuto, è la forma che si deve indagare.

Stefania Ricciardi sottolinea proprio questa ambizione di *Gomorra*, che tuttavia, provando ad assumere un’ottica più ampia di quella che si chiude nel crogiuolo dell’esperienza e della tradizione italiana, talvolta non appare radicale a sufficienza. A differenza di scrittori come LaGioia o Siti, per non scomodare interpreti della situazione globale come DeLillo, Foster Wallace e lo stesso Vollmann, ma anche Burroughs o Franzen, il testo riesce solo a intermittenza ad incrociare l’evento locale con i destini generali di chi è avvinto a un Sistema ormai globalizzato, quello del tardo capitalismo. Il sogno della Camorra non è l’impero del crimine ma quello degli affari, dell’economia che è sempre anche economia libidinale e ci tiene avvinti attraverso una forma di dipendenza che penetra nella carne e ancora più in profondità, nel cuore del soggetto e della sua *jouissance*. Fin dal sottotitolo (*Viaggio nell’impero economico e nel sogno di dominio della Camorra*) Saviano rende manifesta l’associazione tra un potere di tipo economico, “struttura”, e il sogno, la dimensione legata al desiderio dell’oggetto (feticcio) perduto. L’autore è in grado, pur mantenendo uno stile fortemente realistico, di penetrare non tanto a Casal di Principe come regno della storia (oggi quanto mai regno dell’utopia) ma nello scenario fantastico della Camorra, nella sua *fantasy* primaria, il tutto attraverso un rigido controllo formale che

testimonia il rischio avvertito di perdere il controllo sulla materia narrata, rovesciando sul piano della forma ciò che esubera su quello del contenuto.

Alla luce di queste considerazioni, è pertanto possibile sostenere come la Gomorra descritta da Roberto Saviano sia in grado di riprodurre le coordinate cronotopiche del tardo capitalismo globale il cui paradigma culturale è caratterizzato dal quel passaggio da un registro tragico ad uno osceno, come denunciato da Antonio Scurati. Il capitalismo contemporaneo è di fatto in grado di riassorbire, attraverso un processo costante di rivoluzionamento interno, i propri eccessi strutturali, che perdono il loro carattere sovversivo e vengono esibiti, sicché, come è stato illustrato nel capitolo introduttivo, il fondo fantasmatico su cui si regge la nostra società occidentale fa irruzione, fino quasi a inglobarlo, nel tessuto socio-simblico che costituisce la nostra realtà condivisa. Saviano pertanto affronta questo fondo fantasmatico servendosi della puntualità del registro “realistico” per ottenere un effetto perturbante sul lettore, mostrandogli come la fantasia del Sistema della Camorra non possa essere relegato a una dimensione marginale o a un fenomeno regionale, ma costituisca il tessuto stesso della sua vita, condizionando il suo sentire, fin nell’intimità della sua vita psichica. Noi tutti viviamo la realtà collettiva del sogno o *fantasy* della Camorra. Questa compenetrazione inedita tra realtà storico-sociale e sostrato fantasmatico permette di individuare il modello cronotopico del tardo capitalismo nel concetto formulato da Giorgio Agamben di *Stato di eccezione* (2003).

In *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*, Todd McGowan sostiene come la *fantasy* lacaniana presenti caratteristiche affini al concetto di stato d’eccezione definito da Agamben, nella sua creazione della possibilità a partire da una impossibilità. Nello stato d’eccezione infatti si verifica la sospensione del normale processo dell’ordine giuridico, sicché il potere può essere esercitato direttamente sui soggetti senza la mediazione della legge:

This state of exception carves out a position beyond the rule of law in the way that fantasy carves out a position beyond the constraints of ideology. Both the law and ideology rely on this exception to their functioning (the state of exception and fantasy) in order to function. In this beyond, one imagines the achievement of the impossible: direct justice in the case of the state of exception, or accessing the impossible object in the case of fantasy. (McGowan 2008, 24).

Lo stato d’eccezione, come la *fantasy*, emergono nel momento in cui l’ordine sociale e giuridico ufficiale viene meno, sicché la percezione dell’oltre sostenuta dallo schermo della *fantasy* irrompe direttamente nella realtà sociale, nell’impatto traumatico della sua impossibilità, rovesciandosi in “sogno di dominio”.

Fontana, ripreso da Agamben, afferma che lo stato d'eccezione è situato nella “frangia ambigua e incerta, all'intersezione fra il giuridico e il politico” (Fontana, 1999, 16), e comprende quei provvedimenti eccezionali frutto di pericoli di crisi politica, rendendo lo stato di eccezione la forma legale di ciò che non può avere forma legale: “L'eccezione costituisce il dispositivo originale attraverso cui il diritto si riferisce alla vita e la include in sé attraverso la propria sospensione” (Agamben 2003, 10). Ossia esso costituisce il momento di irruzione della vita nel diritto o il momento in cui l'avvento del diritto impone una distorsione nella continuità della vita. Questa relazione tra la vita e il diritto viene immediatamente chiarita attraverso l'esempio del totalitarismo nazista, definito da Agamben – sulla scorta di Roman Schnur – come una “guerra civile legale” (Agamben 2003, 10), uno stato d'eccezione che permette l'eliminazione fisica non solo degli avversari politici, ma anche di intere categorie di cittadini che per qualche ragione risultino non integrabili nel sistema politico. Tuttavia la riflessione di Agamben si estende alla pratica della creazione di uno stato d'emergenza permanente all'interno degli stati democratici contemporanei, sintomo di quel mutamento di paradigma culturale illustrato nel primo capitolo di questa tesi, ossia nella proliferazione di oggetti (*objet petit a*) che si diffondono in seguito alla caduta del grande Altro, nella sua azione di “quilting”.

Agamben definisce gli effetti biopolitici dello stato di eccezione come la “struttura originale in cui il diritto include in sé il vivente attraverso la propria sospensione” attraverso le modalità con cui il non-cittadino, come lo straniero (“alien”) è sottoposto a una “indefinite détention”; tale “ordine” cancella pertanto ogni statuto giuridico di un individuo, producendo “un essere giuridicamente innominabile e inclassificabile” (12). I “detainees” sono pertanto soggetti a una signoria paragonabile solo a quella dei lager nazisti. In quanto sospensione dell'ordine giuridico stesso, lo stato di eccezione ne definisce la soglia o il concetto-limite. In maniera del tutto affine alla definizione della *fantasy* lacaniana come fenomeno limite Agamben chiarisce che il concetto di stato d'eccezione non costituisca un ritorno a uno stato originale pre-romatico in cui la distinzione tra i diversi poteri (legislativo, esecutivo ecc.) non si è ancora prodotta; piuttosto esso costituisce uno stato kenomatico, un vuoto di diritto, e l'idea di una indistinzione e pienezza originaria del potere deve essere considerata come un mitologema giuridico, analogo all'idea di uno stato di natura, ossia costituisce solo una proiezione immaginaria che deve sanare la frattura imposta dal taglio imposto dall'avvento del diritto nella vita. Agamben ricorre alle parole di Benjamin per sostenere che “lo stato di eccezione [...] è diventato la regola” (Benjamin, 1942, 697), rivelando come esso costituisca il paradigma costitutivo dell'ordine giuridico. Se l'epoca contemporanea può essere definita,

sulla scorta di Lacan, come l'epoca dell'invasione dell'Immaginario ai danni del Simbolico, allora la definizione di Herbert Tingsten fatta propria da Agamben per cui “un esercizio sistematico e regolare dell'istituto conduce necessariamente alla liquidazione della democrazia” (Tingsten 1934, 333) rispecchia proprio quella destituzione dell'ordine simbolico che rappresenta la condizione propria dell'individuo della società tardo-capitalista. Uno dei caratteri essenziali dello stato di eccezione – la provvisoria abolizione della distinzione fra potere legislativo, esecutivo e giudiziario – mostra qui la sua tendenza a trasformarsi in durevole prassi di governo e pertanto rispecchia la perdita di efficacia del significante Nome-del-Padre che determina l'emergere di una serie di significanti eterogenei, carichi di *jouissance* che non è stata del tutto “drenata”, in un flusso desiderante.

Esattamente come la *fantasy*, il concetto di stato di eccezione disegna dunque una topografia nell'ambito del diritto in cui le distinzioni tradizionali tra interno ed esterno vengono sospese. Agamben chiarisce che “lo stato di eccezione non è né esterno né interno all'ordinamento giuridico e il problema della sua definizione concerne appunto una soglia, o una zona di indifferenza, in cui dentro e fuori non si escludono, ma s'indeterminano. La sospensione della norma non significa la sua abolizione e la zona di anomia che essa instaura non è (o, almeno, pretende di non essere) senza relazione con l'ordine giuridico” (Agamben 2003, 33-34).

Agamben definisce lo stato di eccezione moderno come un tentativo di includere l'eccezione determinata dalla necessità del caso singolare all'interno dell'ordine giuridico, creando una zona d'indistinzione in cui fatto e diritto coincidono. Sebbene questa logica sembri richiamare il principio del “not-all” lacaniano, di fatto essa non sospende la prospettiva fallica dell'eccezione, pertanto determinerebbe quel ritorno del represso, la fagocitosi della fantasia ai danni del Simbolico, senza operarne l'attraversamento, senza assumere una distanza minima. Lo stato di eccezione è quindi legato a una lacuna del diritto cui l'esecutivo ha diritto di porre rimedio. In questo senso lo stato d'eccezione costituisce il residuo del diritto, l'elemento eccessivo, ossia la perturbazione interna al diritto stesso, il suo essere “not-all”. Agamben definisce la natura della lacuna non come una carenza del testo legislativo, ma come “una sospensione dell'ordinamento vigente per garantirne l'esistenza” (Agamben 2003, 42). Lo stato d'eccezione rappresenta l'apertura nell'ordinamento di una lacuna fittizia allo scopo di salvaguardare l'esistenza della norma e la sua applicabilità alla situazione normale. Tale lacuna emerge nell'incontro con la realtà, il taglio che il diritto, come il linguaggio lacaniano, impone alla vita. Il diritto in questo caso contiene nelle parole di Agamben “una frattura essenziale che si situa fra la posizione della norma e la sua

applicazione e che, nel caso estremo, può essere colmata soltanto attraverso lo stato di eccezione, cioè creando una zona in cui l'applicazione è sospesa, ma la legge rimane, come tale, in vigore" (43) – ossia un supplemento fantasmatico che va a colmare feticisticamente un vuoto nell'ordine giuridico.

In *Quel che resta di Auschwitz*, attingendo alla testimonianza letteraria e personale di Primo Levi, Agamben descrive il fenomeno del campo di concentramento nei termini di uno stato di eccezione. In riferimento alla scrittura-testimonianza di Levi, il filosofo osserva: "it seems . . . that the only thing that interests him is what makes judgement impossible: the grey zone in which victims become executioners and executioners become victims". Questa zona grigia corrisponde allo stesso tempo a quella rottura della matrice vittimaria cui fa riferimento Dominik LaCapra in *History and its Limits* (2009), e che sospende la possibilità di formulare un giudizio, di esaurire la materia trattata in una sentenza. Sebbene la scrittura di Saviano sia caratterizzata da una componente fortemente giuridica, configurandosi come una ricerca della "verità" che si sostanzia a partire dall'indagine, dai riscontri, dalle rilevazioni, dalle conversazioni effettive (le intercettazioni), lo scrittore è consapevole che in definitiva non sono questi materiali a permettere di rinvenire la verità, ma possono limitarne il campo, definirne i contorni, circoscrivere il Reale. Agamben sottolinea come nell'opposizione tra "questio facti" e "questio iuris" (Agamben 1998, 17) vi sia sempre un eccesso della prima che impedisce alla seconda di esaurirne la portata. Tale elemento eccessivo costituisce l'*objet petit a*, il vuoto che impedisce a qualsiasi resoconto giuridico/simbolico di poter accogliere il Reale. L'operazione compiuta da Saviano mira a ripristinare questo eccesso, il vuoto che l'immaginario dilagante nega. La sua scrittura attinge al linguaggio giuridico dell'inchiesta ma, in risposta a quanto afferma Gilda Policastro, Saviano non mira a scrivere un libro d'inchiesta; al contrario, si spinge verso l'esplorazione di quella dimensione che, come afferma Agamben, è indipendente dall'accertamento delle responsabilità, una dimensione che non può essere pacificata dalla condanna giuridica perché, come per la testimonianza in Lacan, si tratta di una responsabilità più grande di quanto possa essere assunta, sicché non esiste Altro garante che possa richiamare il soggetto ad essa. Saviano esplora una zona caratterizzata da una "impotentia judicandi" (Levi 1989, 60), come dimostra l'affermazione "io so e ho le prove", al limite tra l'affermazione superomistica e la dichiarazione della propria totale impotenza – una zona grigia che non si colloca oltre il bene e il male, ma li precede, sicché ancora una volta, lacanianamente, il limite precede la trascendenza. È questa zona grigia che Saviano tenta di "recintare" nella sua

ricerca della verità, una zona limite in cui abitano creature abiette, il cui confronto determina l'emergere della vergogna e, più radicalmente, una "subjective destitution".

L'orrore narrato da Saviano richiama un episodio raccontato da Levi e analizzato da Agamben: quello di una partita di calcio tra ufficiali della SS e il *Sonderkommando* (il "reparto speciale" di prigionieri incaricati della gestione dei corpi delle camere a gas) tra un turno di servizio e un altro, cui assiste uno stuolo di altri soldati e uomini della SS, intenti ad applaudire e sostenere i giocatori "as if, rather than at the gate of hell, the game were taking place on the village green" (Levi 1989, 55). Assumendo la posizione sostenuta dai testimoni dell'evento, Agamben sostiene che proprio in quel "momento di normalità" presunta risieda il vero orrore del campo, nella perversità con cui l'orrore può essere disconosciuto: "For we can perhaps think that the massacres are over . . . But that match is never over; it continues as if uninterrupted. It is the perfect and eternal cipher of the 'gray zone', which knows no time and is in every place"; Agamben conclude così la sua riflessione: "If we do not succeed in understanding that match [che si ripete in ogni altro incontro nei nostri stadi, in ogni programma televisivo, nella normalità della vita quotidiana], in stopping it there will never be hope" (Agamben 1989, 26). È pertanto necessario abbattere lo spettacolo della perversione, rivelarne la banalità al fine di attraversare quella fantasia e trovarsi faccia a faccia con l'orrore, senza possibilità di disconoscimento. Saviano mira a raggiungere quelle zone limite che, come sostiene Agamben, costituiscono allo stesso tempo il limite della testimonianza, laddove il testimone incontra l'impossibilità di testimoniare del sommerso. Pertanto, nel considerare il valore testimoniale di *Gomorra* è necessario soffermarsi su queste zone limite, dove la narrazione e la parola vengono colte dalla rotazione perpetua dell'impulso che circola attorno alla lacuna, al foro di proiettile ove il dito insiste. La dimensione della lacuna, di ciò che non può essere testimoniato, viene associata da Agamben, ancora seguendo Levi, al "der Muselmann", "the mummy-man, the living dead" (1989, 45). Il *Muselmann* segnala con il suo essere/non-essere la soglia di transizione in cui l'umano passa allo stato di non-umano:

The *Muselmann* embodies the anthropological meaning of absolute power in an especially radical (extreme) form. Power abrogates itself in the act of killing . . . But by starving the other . . . [i]t erects a third realm, a limbo between life and death. Like the pile of corpses, the *Muselmänner* document the total triumph of power over the human being. Although still nominally alive, they are nameless husks. In the configuration of their infirmity, as in organized mass murder, the regime realizes its quintessential self. (Sofshy 1997, 294)

Questo “third realm” del *Muselmann* rappresenta il cronotopo del campo, il non-luogo in cui ogni barriera disciplinare è distrutta e ogni argine viene sommerso, il cronotopo del limite, dell'estremo che emerge ogni qual volta una distinzione viene performativamente tracciata, lo stato di eccezione che deve essere escluso e soggetto a un trattamento disciplinare totale, *l'objet petit a*. Questo è il limite del sogno di dominio della Camorra, e allo stesso estremo è rivolta la scrittura di Vollmann. Tuttavia oggi giorno la rappresentazione dell'estremo è sottoposta a un regime perverso che ne recupera la radicalità solo per poterla tenere a distanza, addomesticandola in una negazione feticistica, che tuttavia cela la nostra ossessione e il timore dell'estremo. È questo estremo che il sistema di rappresentazione dei media contemporanei esclude e che tuttavia torna costantemente come fantasma. In questo modo si crea un universo altrettanto chiuso nella banalità ossessiva e ininterrotta del quotidiano. Saviano tenta appunto di scoperciare, di lacerare questa continuità per sottoporre il lettore a quella che egli stesso definisce la “sindrome Vollmann” (“Una signora inizia a ondulare sulla sedia, poi si sbilancia tutta verso sinistra e infine sviene. Le parole ascoltate l'avevano fatta sentir male”; Saviano 2009, 96) – l'esposizione a un eccesso di *jouissance* che il corpo non riesce a contenere.

La “sindrome Vollmann” rappresenta per Saviano la possibilità di interrompere la riproducibilità dell'ideologia del tardo capitalismo, capace di assorbire le spinte centrifughe, i moti sovversivi, gli eccessi che essa stessa genera. Questa proprietà rispecchia l'identità riflessiva propria della formula della *fantasy* lacaniana $S \langle \rangle a$, ove soggetto e oggetto confluiscono l'uno nell'altro. Allo stesso modo, riprendendo Karl Barth¹⁰⁴, Agamben denuncia l'operazione attraverso la quale chi si trovi al cospetto dell'estremo, alla condizione limite, converte tale estremo in abitudine: “doing this work, one either goes crazy the first day or gets used to it” (Agamben 1989, 49), afferma un *Sonderkommando*. Ogni forma di regime sfrutta questo processo: una volta instaurato lo stato di emergenza, lo stato di eccezione, evita con ogni mezzo di revocarlo. Nell'analisi di Agamben, Auschwitz rappresenta il luogo in cui lo stato di eccezione coincide perfettamente con la regola, sicché la situazione estrema diviene il paradigma della vita comune, quotidiana. Fintanto che lo stato di eccezione e la situazione normale sono separati, ossia soggetti alla logica dell'esclusione fallica, essi rimangono opachi. Nel momento in cui la loro complicità è manifesta, in seguito alla caduta del significante Nome del Padre (un fenomeno che Agamben estende anche ai regimi

¹⁰⁴ “Karl Barth ha osservato come l'uomo abbia la sorprendente capacità di adattarsi alle situazioni estreme che cessano in questo modo di rappresentare un criterio per la loro stessa definizione: “Fire, drought, earthquake, war, pestilence, the darkening of the sun and similar phenomena are not the things to plunge us into real anguish, and therefore to give us real peace. ‘The Lord was not in the storm, the earthquake or the fire’ (1 King 19: 11ff). He really was not” (Barth 1960, 115).

democratici dell'epoca attuale), è possibile osservare la natura profonda del loro legame, “dall'interno” (l'uno dell'altro). Pertanto la situazione estrema cessa di fungere come il criterio distintivo per la fondazione e definizione dello stato normale, e si rivela nella sua assoluta immanenza.

Alla luce dei processi illustrati è possibile pertanto sostenere il sussistere di una precisa corrispondenza tra il cronotopo del campo quale stato di eccezione e quello della *fantasy* lacaniana. In *The Plague of Fantasies*, Žižek analizza il concetto di “banalità del male” teorizzato da Hanna Arendt. Secondo il filosofo sloveno, la forma “burocratica” del male avanzata da Arendt è limitata all'analisi dell'ordine simbolico, senza alcun riferimento al piano dell'Immaginario, o alla dimensione kantianamente “patologica” (gli orrori delle esecuzioni, la soddisfazione sadica, e il profitto finanziario). Ciò che Arendt, secondo Žižek, manca di considerare è che lo stesso apparato nazista trattò le esecuzioni dell'Olocausto come una sorta di osceno segreto, senza mai tradurlo direttamente a livello della macchina burocratica. Per tenere conto dell'atteggiamento degli esecutori (perpetratori, secondo Dominik LaCapra), la logica simbolica burocratica che rappresenta la chiave interpretativa della teoria della “banalità del male” deve considerare due componenti fondamentali: lo “schermo dell'immaginario” costituito dai miti collettivi, che permettevano al soggetto di mantenere una certa distanza dagli orrori perpetrati (e così di “neutralizzarne” gli effetti), e dalla consapevolezza che essi ne avevano (la versione ufficiale diffusa secondo la quale che gli ebrei sarebbero stati trasportati in alcuni campi dell'Est e che solo pochi di essi sarebbero stati effettivamente uccisi; o il messaggio ideologico che ritraeva i tedeschi come uomini di cultura costretti dalle circostanze a gesti sgradevoli e pur necessari); e soprattutto il “reale” del godimento perverso (sadico) insito in ciò che veniva compiuto (torture, uccisioni, smembramenti). La relazione tra l'orrore del campo e la *fantasy* diviene esplicita proprio analizzando i filmati della propaganda nazista destinata appunto al popolo tedesco. In queste pellicole i campi di concentramento venivano rappresentati come uno “stato di grazia”, un paradiso bucolico dove l'organizzazione della vita si fondava sulla convivenza pacifica, in cui gli ebrei erano letteralmente accuditi dai tedeschi. Non è forse questo uno degli esempi più efficaci del processo lacaniano della “symbolic bliss”, il momento in cui, in seguito all'attraversamento del limite, del divieto, l'orrore suscitato dalla prossimità del Reale della Cosa si rovescia nello scenario fiabesco, la cui esclusione permette l'emergere dell'ordine sociale?

La dimensione del *Muselman* permette inoltre di ridefinire la teoria di Michel Foucault sulla degenerazione e degradazione della morte nell'epoca contemporanea e, in

generale, nella modernità. Mentre la forma tradizionale della sovranità era fondata sul diritto di vita e di morte, nel “biopotere” moderno, in cui l’attenzione per la vita e la salute del soggetto assumono un peso fondamentale nei meccanismi e nei calcoli dello stato, il diritto di togliere la vita o di lasciar vivere si inverte nel modello che permette la vita e lascia morire.

Agamben definisce lo stato di eccezione come la condizione in cui queste due forme di potere collidono. Secondo Foucault questi due poteri rimangono sostanzialmente eterogenei, sicché la loro distinzione genera una serie di opposizioni binarie (corpo individuale/popolazione; disciplina/meccanismi di regolamentazione), che agli albori dell’epoca moderna hanno segnato il passaggio da un sistema all’altro. Tuttavia, queste opposizioni, come entrambi i sistemi indicati da Foucault, non sono che tentativi di rispondere a un antagonismo soggiacente, quello del potere che si manifesta nell’eccesso di entrambi i sistemi, ossia l’eccesso di vita nella morte e della morte nella vita, l’assolutizzazione del biopotere di “far vivere”, e all’assolutizzazione generalizzata del potere sovrano di uccidere/far morire, “such that biopolitics coincides immediately with thanatopolitics” (Agamben 1989, 83). In questo contesto si realizza pertanto la metamorfosi del corpo essenzialmente politico del popolo nel corpo biologico della popolazione, sottoposto a un regime disciplinare. Questa logica delinea una continuità biopolitica, una zona che corrisponde a un processo di degradazione progressiva¹⁰⁵, fino al punto in cui la cesura biopolitica raggiunge il suo limite ultimo nel campo: tale limite coincide con il *Muselmann*, il limite in cui non è più possibile stabilire ulteriori cesure, che segnala quella che Žižek, in *The Neighbor*, definisce come la differenza minima tra umano e non-umano, che appare sempre come “troppo” umano. Il collegamento instabile tra popolo e popolazione si rompe a questo punto e si assiste all’emergere di ciò che Agamben definisce “something like an absolute biopolitical substance that cannot be assigned to a particular bearer or subject, or be divided by another caesura” (85).

La funzione definitiva del campo nel sistema biopolitico nazista non è solo quella di luogo di morte e sterminio; il campo è prima di ogni cosa il sito di produzione del *Muselmann*, la sostanza biopolitica finale che deve essere isolata nel *continuum* biopolitico. Oltre il *Muselmann* vi è solo la soluzione finale della camera a gas, l’eliminazione della vita. Tuttavia, a mio avviso, come l’”homo sacer” di Agamben rappresenta la sostanza che viene prodotta dalla nascita dello Stato e pertanto ne rappresenta la totale negazione, la stessa funzione e lo stesso principio sono ricoperti dal *Muselmann*, che costituisce pertanto

¹⁰⁵ Dai non ariani, si passa agli ebrei, dagli ebrei ai deportati, dai deportati ai prigionieri.

l'elemento su cui si regge il *continuum* biopolitico e la sua negazione, ovvero il suo eccesso, non essendo allo stesso tempo né una categoria politica né una categoria biologica, ma l'eccesso e il vuoto di entrambe.

Nel reclamare la necessità, a proposito dell'Europa centro-occidentale, di una "volkloser Raum", uno spazio privo di un popolo, Hitler non si riferiva tanto a uno spazio geografico desertico, senza abitanti, ma questo luogo senza un popolo indicava una profonda intensità biopolitica, un'intensità che persiste in ogni spazio, ogni luogo geografico, e in cui la popolazione passa da popolo (politica) a popolazione (demografia), e la popolazione ai *Muselmanner*. "Volkloser Raum" rappresenta e definisce la forza motrice del campo, intesa come macchina biopolitica che, una volta stabilito uno spazio geografico, lo trasforma in uno spazio biopolitico assoluto, dove si assiste alla coincidenza tra "Lebensraum" e "Todesraum", in cui la vita umana trascende ogni identità biopolitica e di cui la morte diviene semplicemente un epifenomeno. È questo l'effetto del campo quale stato di eccezione sulla vita e sulla dimensione che Saviano definisce "l'umano".

La parola di Saviano è pertanto un sonda che esplora la continuità biopolitica alla ricerca di faglie, punti singolari, da cui fuoriesce la sostanza del *Muselmann* che segnala la distanza minima tra umano e non-umano, il residuo non umano nel cuore stesso dell'umano. Lo sguardo, persino lo sguardo disciplinare del campo, non può sostenerne la vista, in quanto rappresenta il suo fondo fantasmatico che non può mai essere assimilato. È questo a mio avviso il senso della ricerca di Saviano, nel momento in cui afferma: "Bisogna invece riuscire a capire se qualcosa è rimasto. Questo forse vado a rintracciare. Cerco di capire cosa galleggia ancora d'umano" (Gomorra 2007, 99).

In "Roberto Saviano, Gomorra", Franco Petroni definisce il testo come la rappresentazione di una nuova forma di totalitarismo. Alla luce di questa considerazione egli contesta quelle interpretazioni critiche che, sulla base della questione del "genere", sostengono che i pregi della scrittura dell'autore – "la forza con cui parla di una realtà devastata e devastante, l'efficacia della retorica dimostrativa e suasiva, l'autentico sdegno morale, la capacità dell'autore di mettere in gioco tutto" (Petroni 2008, 181) – sarebbero trascurabili, alla luce della rinuncia, da parte di Saviano, sia di una vera incidenza politica – che solo la certezza della prova potrebbe garantire – sia della costruzione di una grande allegoria di Napoli quale emblema del capitalismo globale. Solo questa super-allegoria avrebbe, secondo molti, sviluppato nel lettore una forma di conoscenza capace di tradursi in prassi.

Tuttavia, in continuità con l'interpretazione di Petroni, la forza e la "materialità" di *Gomorra* risiedono a mio avviso proprio nella capacità da parte di Saviano di realizzare non solo una rappresentazione allegorica dell'universo tardo-capitalistico, ma di aver colto e saputo rappresentarne le tinte totalitarie, raffigurando la Napoli dominata dalla Camorra come un universo concentrazionario. Questa raffigurazione non si realizza tanto nel recupero di un repertorio di immagini diffuse nella coscienza comune, quanto nella disamina dei dispositivi biopolitici che la Camorra è in grado di attuare e che sottendono una precisa economia libidinale, configurandosi, in ultima analisi, come dispositivi di *jouissance*. Rigettando una concezione e una rappresentazione massonica e occulta che attingono alla atmosfere paranoiche di una certa *fiction* di genere contemporanea, la Camorra di Saviano, come i regimi totalitari, non vuole nascondersi, anzi si ostenta, perché mostrare la sua natura delinquenziale e insieme i suoi legami con i poteri ufficiali, la sua pervasività, la sua capacità di controllo sugli individui, la sua spietatezza, la sua ferocia, insieme ai vantaggi economici e di potere per chi accetta la sua logica abiurando umanità, civiltà, razionalità e rispetto per il prossimo, è il modo migliore per rafforzare se stessa e garantire la sua continuità (Petroni 2008, 182).

Tuttavia, *Gomorra* non si limita a definire la precisione e l'efficienza della macchina camorrista, ma ne articola la "fantasia", il nucleo trans-ideologico che sorregge l'impianto del "Sistema". Saviano si è spinto fino a rivelare come l'economia affaristica e le strategie stragistiche dei *clan* siano espressione di una scena fantasmatica popolata dalla banalità dell'immaginario hollywoodiano. I boss, le loro terrificanti consorti, i giovani gangster si gettano nella mischia e si consegnano al tritacarne del sistema animati da una fantasia che rivela tutta la sua oscenità e perversione, nel suo legame con le icone dello spettacolo globalizzato, che ha proprio nel cinema americano la sua massima espressione. È forse questo aspetto che ha spinto la camorra a una ritorsione così violenta contro il giovane scrittore, l'aver rivelato ciò che persino nel più osceno dei regimi doveva rimanere nascosto. È su questa *fantasy* oscena che poggia la strutturazione stessa del sistema, che come il capitalismo contemporaneo alimenta e consuma la *jouissance* e colonizza l'immaginario, sicché il soggetto è addirittura desideroso di morire di una morte violenta, a un'età precoce, per essere almeno stato "leone", riducendosi a supremo strumento del godimento dell'Altro, sottoponendosi alla sua incondizionata ingiunzione a godere. In *The Ticklish Subject* Žižek rigetta la spiegazione standard secondo la quale il nuovo fondamentalismo contemporaneo rappresenta una reazione contro l'ansia dell'eccessiva libertà nel contesto del liberalismo permissivo della società capitalistica. Allo stesso modo è da respingere la tesi marxista-

freudiana per cui il fondamento libidinale del soggetto totalitario è rappresentato dalla struttura della personalità autoritaria: l'individuo che trova soddisfazione nell'obbedienza compulsiva all'autorità, reprimendo i suoi impulsi sessuali, nel terrore dell'insicurezza e dell'irresponsabilità. Al contrario, mentre in apparenza l'autorità totalitaria con i suoi ordini costringe a rinunciare ai piaceri e a sacrificarsi per un dovere più alto, la sua ingiunzione effettiva, distinguibile leggendo tra le righe dei suoi comandi espliciti, coincide con l'imperativo alla trasgressione senza freni. Lungi dall'imporre una serie di standard da rispettare (un codice di comportamento) tale autorità rappresenta l'agente della sospensione della punizione (morale), ossia la sua ingiunzione nascosta è "You may!" (Žižek 1999, 391): le proibizioni che sembrano regolare la vita sociale e garantire un minimo di decenza sono in definitiva prive di valore, un modo per tenere a bada gli individui comuni, mentre al soggetto viene permesso (e incoraggiato) di uccidere, stuprare e saccheggiare il nemico, lasciarsi andare al godimento eccessivo, violare le proibizioni morali diffuse... fintanto che tale l'autorità viene obbedita. A ogni atto osceno che si possa sognare o fantasticare, tutto ciò a cui si deve rinunciare quando ci si sottomette alla legge simbolica patriarcale, si ha dunque libero accesso senza pena di ritorsioni. È questo l'universo perverso contemporaneo dei prodotti che l'ideologia capitalista ci suggerisce (impone) di consumare in abbondanza senza dover incorrere nei loro eccessi, nel loro nucleo traumatico (il caffè senza caffeina). Questo è l'universo del perverso, di colui che costituisce la figura di un Altro rispetto al quale si pone come strumento, agente ubbidiente, al fine di celare il godimento osceno che si ottiene nell'infrazione alla norma. In *Cogito and the Unconscious*, Alenka Zupancic sostiene che il soggetto perverso "justif[ies] his action by saying that they were imposed upon him by unconditional duty, to hide behind the moral law and present himself as the 'mere instrument' of its will" (Valencic 1998, 51). In questo modo possono essere intese la "burocratizzazione" del crimine da parte della Camorra e l'ambiguità che questo processo genera a livello libidinale: da un lato consentono a coloro che vi partecipano di neutralizzare l'orrore e di considerarlo solo come una "mansione", dall'altro la "burocratizzazione" stessa (la traduzione in legge o regolamento, la legge dell'eccezione, o meglio dell'infrazione) genera nel soggetto un eccesso di *jouissance*, in maniera del tutto simile al rituale perverso sadomasochistico.

Tuttavia, a differenza dei regimi totalitari del ventesimo secolo, l'assetto della Camorra risponde a quel rovesciamento nel paradigma culturale che è stato illustrato nei capitoli precedenti, il passaggio lacaniano da A ad *a*, la proliferazione di significanti carichi di *jouissance* non più soggetti all'operazione del significante Nome del Padre. Questo processo

segue la perdita di efficacia dell'ordine simbolico, rappresentata in questo caso dalla caduta della figura del grande Altro, del boss come padre o "padrino". All'immagine cinematografica dell'uomo d'onore, capace, grazie alla sua eccezionalità, di tenere assieme i clan e di far prosperare "la famiglia", la Camorra di Saviano esibisce la plasticità, il carattere proteiforme, l'assenza di qualsiasi principio, il radicamento in un territorio che però non è attaccamento a una particolare cultura, il miscuglio di arcaicità e di postmodernità, intesa come disponibilità senza riserve a qualsiasi nuova esperienza. Tali particolarità fanno sì che essa sia non strutturata, acefala, priva di un capo durevole (le morti per uccisione da parte di clan o sotto-clan nemici si succedono con ritmo assai più accelerato che nella mafia siciliana), priva di tradizione e quindi più funzionale, perché più adattabile al mutare delle circostanze. Di fatto la Camorra, grazie alle sue caratteristiche, può essere presente e attiva in qualsiasi parte del mondo, in particolare nei paesi economicamente emergenti, come la Cina, ovvero nei paesi dove impera la forma di capitalismo più totalmente priva di regole (Petroni 2008, 183).

La Camorra si configura pertanto come uno di stato di eccezione il cui cronotopo nega qualsiasi forma di rapporto spazio-temporale in senso moderno. Priva di un leader stabile, essa coincide paradossalmente con una serie di norme e di regolamentazioni che vanno seguite ciecamente per garantirne la riproduzione e il successo, una macchina che realizza il sogno scientifico del moto perpetuo, se si esclude l'enorme mole di corpi e l'estensione di terreno che essa profana e distrugge: "La camorra è la forma economico-sociale più adattabile alla regola dell'essere totalmente privi di regole; che è la regola della forma estrema di capitalismo, quello del mondo globalizzato" (Petroni 2008, 183). Non a caso lo stesso principio di eliminazione dei corpi si ritrova nella gestione dei rifiuti, che la Camorra riesce a far sparire, garantendo la fluidità delle merci: "la camorra soddisfa la primaria esigenza della moderna economia concorrenziale di eliminare dai costi di fabbricazione quello dello smaltimento dei rifiuti" (183). La riflessione sui costi traduce la frizione della circolazione che la Camorra, come il capitalismo iperliberista contemporaneo, elimina al fine di ottenere la massima fluidità, la liquidità ininterrotta, che lungi dal rappresentare la libertà invocata dai postmoderni rivela l'impossibilità del godimento, la circolazione impossibile dell'impulso che risponde all'imperativo superegoico a godere e non conosce interruzioni, coinvolgendo nel suo flusso corpi e merci, corpi che divengono merci, il capitale umano: "Anche l'assenza (che non si riscontra nella mafia siciliana) di una specifica cultura mafiosa fondata sulla tradizione permette l'afflusso di spezzoni di culture aliene, tutte con una forte

impronta mortuaria, che favoriscono il riciclo di uomini come di merci, dando quindi una spinta all'economia delinquenziale" (Petroni 2008,184).

Saviano si mette da subito sulle tracce della merce, dal porto di Napoli fino alla periferia partenopea, rivelando la logica del profitto e i criteri di un Sistema sempre più coincidente con le logiche del capitalismo finanziario liberista, un capitalismo svincolato dalle costrizioni della democrazia e che pertanto si configura come trasgressione o *fantasy* oscena – se si considerano il capitalismo e la democrazia come due elementi vincolati da una logica materialistico-dialettica, si può affermare che il capitalismo senza diritti e la sua forma veramente paritaria, che non crei squilibri e disuguaglianze, rappresentino i due poli della *fantasy* del capitalismo contemporaneo, il primo sul versante angosciante del Reale, il secondo su quello del simbolico attraverso una *symbolic bliss*.

Antonio Tricomi sostiene che la realtà camorristica di *Gomorra* non si ponga in contraddizione con la logica del capitale: al contrario essa ne radicalizza la logica nel suo "sogno di dominio", attraverso una superfetazione degli spazi di ri-produzione e diffusione del capitale-merce che invade, colonizza, i luoghi pubblici della vita condivisa, i presunti spazi democratici. Tricomi riconosce una profonda affinità tra le dinamiche politico-economiche che dominano la Napoli descritta da Saviano e le post-democrazie contemporanee, ove l'idea stessa di un progresso, specialmente civile, è negato attraverso una chiusura radicale che è antitetica e allo stesso tempo solidale con l'espansione infinita del mercato, che non conosce e non deve conoscere ostacoli o impedimenti nella sua circolazione, del tutto affine a quella folle e inarrestabile dell'impulso lacaniano: "si insiste sul fallimento dell'idea stessa di progresso; si registra una drammatica chiusura dei possibili, che, impedendo a ogni slancio utopico di prendere quota, determina la sensazione diffusa di un'assenza di futuro. Anche queste analisi, questi timori trovano puntuale conferma nell'universo della malavita indagato da Saviano" (Tricomi 2008, 191). La Camorra rappresenta la pervasività di ogni trasgressione connaturata all'avvento stesso della legge, rispecchiando l'emergere in epoca contemporanea del suo doppio osceno superegoico, che domina il soggetto imponendogli di godere. In questo senso, il passaggio di status sociale delle donne di Camorra, che ottengono l'accesso ai ruoli manageriali e all'apice delle gerarchie di potere, dimostra che il sistema, a differenza delle mafie in senso tradizionale, è solidale con i parossismi dell'assoluta liberalizzazione che caratterizza questa fase avanzata, anzi avanzatissima, del capitalismo. I tabù arcaici relativi al ruolo della donna vengono superati, e la loro infrazione si fa celebrazione spettacolare come dimostra il desiderio di marcare tale nuova posizione di dominio attraverso l'esibizione di atteggiamenti eccentrici

legati all'immaginario cinematografico (il *Kill Bill* di Quentin Tarantino). Questo processo rivela la natura duplice della logica del sistema, nella sua affinità al liberismo **tar**do-capitalista: da un lato, come afferma Tricomi, “emancipazione in terra di camorra equivale ad ottenere il diritto di farsi ammazzare” (192); dall'altro l'adesione alla sua dinamica determina un godimento perverso che si realizza attraverso il surplus di *jouissance* delle forme spettacolari che tale partecipazione assume, ricorrendo spesso a veri e propri gadget, come la cromatura delle macchine o le tute che replicano i costumi cinematografici.

Il porto di Napoli viene descritto come una realtà paradossale, la realtà della libera circolazione delle merci senza contrasti, senza “residui”: “ci si immagina il porto come luogo del fracasso, dell'andirivieni di uomini, di cicatrici e lingue impossibili, frenesia di genti. Invece impera un silenzio da fabbrica meccanizzata. . . Una velocità senza chiasso” (Saviano 2007, 7). L'assenza di rumore riflette la continuità del Reale senza frizioni che collassa nell'Immaginario, riflettendo la liquidità postmoderna quale puro flusso desiderante.

Nella sua analisi del capitalismo contemporaneo Antonio Negri afferma che il progresso tecnologico ha ridotto la necessità del lavoro materiale che ha caratterizzato la fase di produzione fordista al punto che il tempo di lavoro perde il suo legame fondamentale con la produzione del surplus-valore. La forza lavoro diviene così progressivamente irrilevante mano a mano che il capitalismo si appropria del potere del lavoro intellettuale o della conoscenza sociale. Fabio Vighi contesta la posizione di Negri, mettendo in discussione l'assunto per cui l'“intelletto generale”¹⁰⁶ è di fatto indipendente dalle relazioni e dunque dall'ideologia capitalista. Vighi recupera la riflessione di Žižek che sostiene come la dualità del processo produttivo abbia raggiunto una dimensione non prevista da Marx, nella sua totale separazione del dominio del lavoro immateriale o cognitivo descritto da Negri da quello della produzione materiale. Da un lato si assiste alla nascita di compagnie postmoderne dove l'intelletto è “creativamente” lasciato libero di espandersi, dall'altro il processo di produzione materiale è ben lungi dal raggiungere la piena automatizzazione; pertanto dall'altra parte del globo o negli scantinati delle periferie cittadine si ha ancora

¹⁰⁶ Nella sua rilettura del capitolo “Frammento sulle macchine” nei *Grundrisse* di Marx, in cui la conoscenza scientifica astratta viene definita come una forza produttiva primaria, Paolo Virno si riferisce al concetto di Intelletto generale nei seguenti termini: “el saber abstracto – el científico en primer lugar, pero no sólo éste – se dispone a convertirse, precisamente en virtud de su autonomía con respecto a la producción, nada menos que en la principal fuerza productiva, relegando al trabajo parcelizado y repetitivo a una posición periférica y residual. Se trata del saber objetivado en el capital fijo, transfundido en el sistema automático de máquinas, dotado de una realidad espacio-temporal objetiva. Marx recurre a una imagen bastante sugerente para indicar el conjunto de esquemas cognoscitivos abstractos que constituyen el epicentro de la producción social y, al mismo tiempo, hacen las veces de principios ordenadores de todos los ámbitos vitales: habla de un general intellect, de un ‘intelecto general’. ‘El desarrollo del capital fijo revela hasta qué punto el conocimiento o *knowledge* social general se ha convertido en fuerza productiva inmediata, y, por lo tanto, hasta qué punto las condiciones del proceso de la vida social misma han entrado bajo los controles del general intellect, para ser remodeladas conforme al mismo’ (Marx 1939-1941, 230, 594)” (Virno 2003, 57-58).

un'organizzazione del lavoro fordista, in cui centinaia di persone assemblano prodotti con orari di lavoro massacranti. Questo scenario riflette pertanto quella totale divisione che segue la caduta dell'ordine simbolico, il totale iato tra il semblante della produzione immateriale e il reale abietto del lavoro materiale degradato. È proprio questa divisione che Saviano mette in scena, reintegrando questi due estremi, sicché la continuità e la circolazione quasi immateriale delle merci incontra il Reale del capitale umano. Vighi prosegue sostenendo che il capitalismo contemporaneo rappresenti l'agente che media tra queste forme di lavoro materiale e immateriale/intellettuale, attraversando entrambe questi campi. Mascherare o non considerare la co-dipendenza tra questi due campi, proprio alla luce della loro mediazione e sussunzione da parte del capitale, rappresenta un disconoscimento della materialità del lavoro. Abbracciare unicamente le possibilità emancipative del lavoro immateriale non costituisce pertanto la via per la creazione di uno spazio autonomo dalle dinamiche capitalistiche, in quanto non tiene conto del potere dell'ideologia capitalista, che si realizza pienamente proprio al livello della circolazione e del consumo/non-consumo delle merci. In *The Fragile Absolute* (2001) Žižek chiarisce:

When Marx describes the mad self-enhancing circulation of Capital, whose solipsistic path of self-fecundation reaches its apogee in today's meta-reflexive speculation on futures, it is far too simplistic to claim that the spectre of this self-engendering monster that pursues its path regardless of any human or environmental concerns is an ideological abstraction, and that one should never forget that behind this abstraction there are real people and natural objects on whose productive capacities and resources Capital's circulation is based and on which it feeds like a gigantic parasite. The problem is that this "abstraction" does not only exist in our (financial speculator's) misperception of social reality; it is "real" in the precise sense of determining the very structure of material social processes: the fate of whole strata of populations, and sometimes of whole countries, can be decided by the "solipsistic" speculative dance of Capital, which pursues its goal of profitability with a blessed indifference to the way its movement will affect social reality . . . this violence is no longer attributable to concrete individuals and their "evil intentions"; it is purely "objective", systemic, anonymous. Here we encounter the Lacanian difference between reality and the Real: "reality is the social reality of the actual people involved in the interaction, and in the productive process; while the Real is the inexorable "abstract" spectral logic of Capital which determines what goes on in social reality . . . reality doesn't matter, what matters is the situation of Capital . . . the highest form of ideology lies not in getting foundations in real

people and their relations, but precisely in overlooking this Real of spectrality, and pretending to address directly “real people with their real worries”. (Žižek 2001, 15-16)

Vighi sostiene inoltre che nel considerare la forza lavoro cognitiva nei termini del tempo di lavoro Negri ripeta l'errore di Marx. Secondo un approccio lacaniano il tempo di lavoro è di fatto secondario rispetto al surplus della “knowledge-at-work” (Vighi 2010, 65), e tale surplus libidinale, cui ogni individuo quale *parletre* e quale possessore di forza-lavoro è legato, è inconscio. Pertanto il tentativo di “sottrazione”, o di raggiungere l'autonomia dalle dinamiche capitalistiche, rappresenta sempre, sotto un certo aspetto, un atto traumatico, in quanto prevede una presa di distanza dalla forma con cui esso ha colonizzato il nostro inconscio.

Attraverso il concetto di “immaterial labour” Hardt e Negri sostengono che la cifra della postmodernità post-fordista sia caratterizzata dal fatto che le cause non sono più seguite da effetti prevedibili ma da “unexpected emergencies” che testimoniano la frammentazione e l'apertura della condizione postmoderna (Negri 2008, 175). Essi ritengono che in questo modo si delinei una fase storica ricca di nuove forme di soggettività, e che proprio l'“immaterial labour” rappresenterebbe il sintomo dell'apertura della presente situazione:

Inasmuch as immaterial labour (intellectual, affective, relational and so on) becomes hegemonic over material labour, social ontology itself presents itself under a different form, since the product of intellect is always excedent; and, to this excedence of immateriality (what we refer to as invention-power) is added an excedence of cooperation, in which the common of the multitude is deployed among singularities. In this way social ontology becomes biopolitical. This means that the production process invests life itself, where by production process we mean the complex of knowledge and passions, of languages and emotions, that make up subjectivity. (175)

I due filosofi definiscono il valore creato dall'“immaterial labour” nell'universo postmoderno (post-fordista) attraverso una nuova temporalità che coesiste con la biopolitica, ossia con la produzione della vita stessa. Con la conversione del lavoro materiale in un lavoro inteso come attività creativa o de-materializzata, il capitale collettivo non impone più la cooperazione della forza lavoro dall'esterno, ma tenta di porla sotto controllo attraverso una nuova divisione del lavoro. Tuttavia, queste trasformazioni non segnalano la perdita di presa del capitalismo sul processo produttivo, piuttosto definiscono nuove strategie per estrarre surplus valore. I lavoratori non vengono espropriati del loro tempo di lavoro ma della loro conoscenza *qua jouissance*, segnalando la loro totale cooptazione all'interno dell'ideologia capitalista.

Piuttosto che individuare la nuova attività immateriale come un eccesso, il prodotto di una “knowledge-at-work”, espropriata alla forza lavoro e convertita in surplus valore, Hardt e Negri la definiscono come un diritto biopolitico potenzialmente libero dalla logica del valore. In questo senso, la deleuziana “società del controllo”, dominata – sulla scia di Foucault – dal potere biopolitico pervasivo, appare come un campo aperto di possibilità. I due filosofi sostengono che nel momento in cui si verifica l’interiorizzazione delle dinamiche di potere e i meccanismi di comando soppiantano il potere disciplinare, ossia quando la disciplina del potere diviene invisibile in quanto distribuita attraverso i canali democratici, si crea lo spazio per l’emergere di una moltitudine di siti di resistenza. Nell’affermare che la società biopolitica del controllo “permeates entirely the consciousness and bodies of individuals” (Hardt e Negri 2000, 24), essi non considerano come il fattore fondamentale di questa nuova estensione del potere biopolitico risieda nella sua capacità di addomesticare ed estrarre il godimento inconscio insito nel lavoro materiale e immateriale, e incarnato nell’atto del consumo. L’immersione del lavoratore nella logica del capitale è dunque incrementata dall’appropriazione e dalla mercificazione da parte del capitale del surplus di *jouissance* quale eccesso di lavoro:

one should not succumb to the temptation of reducing capitalism to a mere form of appearance of the more fundamental ontological attitude of technological domination; one should rather insist, in the Marxian mode, that the capitalist logic of integrating the surplus into the functioning of the system is the fundamental fact. Stalinist “totalitarianism” was the capitalist logic of self-propelling productivity liberated from its capitalist form, which is why it failed: Stalinism was the symptom of capitalism. (Žižek 2004, 402-403)

È questa realizzazione, questa presa di coscienza che caratterizza l’episodio del sarto Pasquale, costretto a confrontarsi con quello che Žižek definisce l’oggetto sublime dell’ideologia, l’*objet petit a* elevato allo stato della Cosa. Tale oggetto gli appare per la prima volta nella sua assoluta prossimità e viene soggetto a una radicale desublimazione, determinando l’insorgere del trauma. In questo senso, l’abilità di artigiano diviene condizione intollerabile, in quanto colta nell’economia libidinale del sistema, che si appropria della sua *jouissance*. Tale realizzazione, afferma Vighi, è sempre traumatica.

Poiché Saviano manifesta fin dall’apertura del suo romanzo di voler illustrare la logica del capitalismo globale, ricostruendone i flussi commerciali e dunque libidinali, ci si attenderebbe una dimensione cronotopica caratterizzata, come sostiene Gianluigi Simonetti a proposito del romanzo degli anni Novanta, dalla velocità e dalla frammentarietà, con esiti “centrifughi, ellittici a volte trans-testuali”, capaci di “rappresentare in modo organico un

presente impastato di irrealtà” (Simonetti 2008, 95). Sarebbe dunque stato lecito attendersi un’accelerazione del ritmo della narrazione che il critico interpreta come una reazione violenta, nella forma e nel contenuto, all’impotenza della letteratura rispetto alle modalità narrative dei nuovi media, specialmente, al di là del cinema, la televisione e internet (97). È stata questa la scelta adottata dalla “generazione cannibale”, che ripiega istericamente nel mimetismo nei confronti dei nuovi media, al fine di fare proprio il loro nuovo prestigio semiotico. Si tratta di un’immediatezza nei confronti della comunicazione mediatica volta a suscitare nel lettore un sentire alimentato dalla trasgressione che non conosce interdizioni, limiti o barriere, nella continuità dell’iperreale mediale. Il carattere dei testi è pertanto prevalentemente frammentario, ma non ha nulla della singolarità propria del sintomo: il frammento risponde alla logica dell’assenza di una forma di organizzazione interna che determina la possibilità di saltare continuamente da un punto all’altro dell’immaginario mass-mediatico, nel flusso onirico del panorama televisivo e delle merci. Simonetti riconosce tuttavia una tendenza nella narrativa del Duemila a ricercare una conciliazione tra la parcellizzazione del testo e una rinnovata attenzione per il realismo, che impiega materiali e strategie extraletterarie per operare una discontinuità a livello testuale, determinando l’irruzione brutta della realtà nella continuità e compiutezza del testo, attraverso un montaggio concitato e un ritmo della narrazione elevato, ancora all’insegna della velocità, nel senso tuttavia di una disarticolazione. L’inserito diviene in questo modo “frammento di brutta quotidianità, oggetto extratestuale scagliato nel racconto per creare frizione tra vero e fittizio: il fascino del discontinuo – e, spesso, dell’aleatorio – si fonde a quello del frammento di reale” (115). Quest’incremento della velocità sotto il segno dell’intensità corrisponde in *Gomorra* a precisi momenti narrativi, in cui il narratore-protagonista, dopo aver ricostruito pazientemente il percorso dell’oggetto ed essersi immerso nella *fantasy* che esso sostiene, ne affronta la prossimità, sicché l’impianto fantasmatico collassa e l’oggetto viene sottoposto a una desublimazione. In questi momenti si verifica il passaggio dalla dimensione del desiderio, nel suo deferimento metonimico, all’intensità del moto rotatorio dell’impulso. Simonetti al contrario ricollega questo processo all’impiego di materiale extratestuale che produce spinte centrifughe e detta un andamento sincopato che mira a rendere il carattere febbrile dell’esperienza contemporanea, con intenti realistici e anti-spettacolari. Il critico impiega il termine “scritture di frontiera” (96), caratterizzate da soluzioni ibride tra *fiction* e non-*fiction*. Il romanzo contemporaneo cerca l’“effetto di realtà” in un momento in cui il rapporto tra realtà e finzione ha reso la ricerca del reale una vera e propria ossessione e il realismo una cifra stilistica generale. Si ricercerebbe pertanto l’effetto del “finto vero”,

quello che Žižek in *Welcome to the Desert of the Real* definisce il Reale come effetto finale, per evitare l'estetizzante svuotamento del reale dei mezzi di comunicazione di massa odierni. La soluzione proposta dal critico è quella di “[c]onservare il voltaggio emotivo della vita vera, scaricandolo però in una struttura capace di correggerne l'exasperante mancanza di forma, e talvolta di senso; trasformare la cronaca in storia, la biografia in epica, la quotidianità in mito, le parole comuni in stile” (122). La velocità diviene il viatico del massimo avvicinamento possibile alla “cosa vera”, attraverso quella sensibilità al presente, quell'apertura alla testimonianza, all'estratto documentario, al referto di cronaca, alla realtà non filtrata, che forma il campo della non-*fiction*. Queste parole rivelano ancora una volta il tentativo di risolvere la questione del Reale in un tentativo di recuperare un effetto referenziale, laddove il concetto estremamente interessante di scrittura “di frontiera” dovrebbe a mio avviso considerare come l'inserito extradiegetico non rappresenti che un tentativo a posteriori di colmare il vuoto che emerge in quelle zone ove la narrazione rivela la propria inconsistenza, una lacerazione prodotta da un eccesso proprio di quell'intensità individuata dal critico. Essa non rappresenta un epifenomeno determinato dall'irruzione di materiale extradiegetico ma la distorsione determinata dall'incontro di zone d'intensità il cui la scrittura collassa su se stessa, bloccandosi in corrispondenza di determinati punti che generano una frizione nel testo, una lacerazione che è il prodotto di un effetto performativo. È questa la materialità del significante, nel suo legame con il Reale, attraverso il taglio traumatico che esso impone. In *Gomorra* questo effetto è realizzato non tanto nell'inserzione di materiale archivistico, già sempre ri-mediato, quanto della deformazione costituita dalla presenza perturbante dell'autore come personaggio che, nell'incontro con l'oggetto del desiderio, emerge nella sua negatività, come puro sguardo che assiste alla scena della fantasia fondamentale, nelle modalità illustrate nel capitolo primo di questa tesi; si tratta della fantasia fondamentale del tardo capitalismo che si riflette nel sogno di dominio della Camorra. La forza dell'opera di Saviano sta nel permettere l'emergere di questa potente connessione non solo attraverso le inchieste o le presunte “prove”, motivo peraltro della sua contestazione più accesa. Lo scrittore invece ci comunica questa realtà attraverso momenti che spezzano proprio il filone dell'inchiesta e della stessa narrazione, attraverso le storie delle persone, che di volta in volta ricevono dal Saviano personaggio la parola (come afferma Wu Ming 1) e dal Saviano narratore la voce. Attraverso il suo farsi personaggio, egli mostra ed esperisce performativamente su sé che cosa accade agli individui quando vengono a contatto con l'oggetto del desiderio, l'oggetto merce che nasconde un fondo perturbante poiché attorno ad esso è costruita la *fantasy* che regge l'economia libidinale camorristica e tardocapitalistica. È

necessario oggi giorno “attraversare” quella fantasia per liberarsi dalla dipendenza dai meccanismi di regolamentazione della *jouissance* su cui si fonda l’immaginario mediatico quale estensione del capitalismo avanzato. Questa è forse la sfida della letteratura che alcuni scrittori sembrano aver intuito. Ecco perché non mi appassiona il dibattito sulla presunta attendibilità, fattualità, autenticità di *Gomorra*. Ecco perché la prossimità ottenuta dalla scrittura di Vollmann spesso allontana piuttosto che attrarre il lettore, perché gli scrittori come Vollmann ci chiedono di donare ciò che non possediamo, di cedere il nocciolo duro del nostro desiderio, e di vedere che cosa resta.

Nel numero 57 della rivista *Allegoria* (2008), Gilda Policastro lamenta l’impiego di un registro realistico affine al *reportage* da parte di Saviano: tuttavia l’apertura del romanzo non è caratterizzata dal mimetismo che ci si aspetterebbe da un documentario, dal momento che la realtà rappresentata – quella della “velocità senza chiasso” – è definita dallo stesso autore come paradossale, ma è del tutto immersa nel sogno della Camorra. Si tratta di uno scenario fantasmatico che rivela il suo nocciolo duro, il suo “navel”, nel momento in cui il *container* descritto in apertura si spalanca rovesciando il suo turpe contenuto, sicché qualcosa di quella fluidità si arresta. In questo modo, la continuità ininterrotta del desiderio che alimenta la reduplicazione e l’auto-riproduzione del sistema capitalistico si blocca, rovesciandosi nella circolazione impazzita e ripetitiva dell’insistenza compulsiva freudiana. Questo a mio avviso è il movimento descritto dalla scrittura di *Gomorra*, che insiste proprio nel paradosso garantito dalla preposizione impropria “senza”, che punteggia ripetutamente l’intero capitolo d’esordio in cui questa fluidità viene descritta¹⁰⁷.

Policastro sostiene inoltre l’esigenza di analizzare *Gomorra* come “due libri in uno, ugualmente incompiuti”:
 la *fiction* occasionale dentro il documentario parziale, o l’occasionale documentario nella *fiction* a metà. Perché non distinguere e completare i due percorsi? Perché non scrivere una esplicita storia della camorra (e cioè un *reportage*), con i dati e con le fonti sempre espresse? ... Oppure, al contrario, perché non scrivere una storia tutta diversa, una narrazione di chi non c’era, e quindi rende manifesta l’invenzione, l’ipotesi, sebbene fortemente sostenuta da dati

¹⁰⁷ “La merce deve arrivare nelle mani del compratore senza lasciare la bava del percorso” (Saviano 2007, 4); “A Napoli ormai si scarica quasi esclusivamente merce proveniente dalla Cina, 1.600.000 tonnellate. Quella registrata. Almeno un altro milione passa senza lasciare traccia” (6); “ogni casa diveniva un magazzino senza mura” (8); “Chissà a cosa avevo partecipato, senza decisione, senza una vera scelta” (12); “una parte della merce poteva così essere immessa senza la zavorra delle tasse, i grossisti le avrebbero prese senza spese doganali” (13); “Il contrabbando, la FIAT del sud, il welfare dei senza Stato” (13); “L’inventuto aumenta e allora le merci, originali, false, semi false, parzialmente vere, arrivano in silenzio. Senza lasciare traccia” (14); “Paesi senza differenze che sembrano un’unica grande città” (15); “O vendi o perdi. Col crescere dei salari le case sono migliorate, le auto acquistate tra le più care. Tutto senza una ricchezza definibile collettiva” (16).

di realtà? Non indebolisce certo la portata civile della narrazione, il fatto che sia esplicitamente presentata come finzione. (Policastro 2008, 187)

In questo modo il critico non riesce a cogliere a mio avviso il punto più interessante del suo approccio critico, ribadito fin dalla prima pagina, ossia l'anomalia, la distorsione che crea di fatto i due testi. Non esiste alcun testo di *fiction* e alcun *reportage*, ma queste due "Gomorre" emergono come il prodotto di una distorsione anamorfica, dall'antagonismo soggiacente che queste due versioni tentano di sanare. Tale anamorfismo è determinato dalla figura dell'autore-narratore-personaggio che si configura come anomalia all'interno del testo ed emerge nella sua dimensione perturbante nel momento in cui esso si trova al cospetto dell'oggetto, che incarna il surplus di *jouissance* del sistema, attorno al quale si struttura la sua fantasia fondamentale¹⁰⁸.

Quella che Policastro interpreta come un "racconto quasi leggendario" delle vite dei boss costituisce a mio avviso il tentativo di rivelare lo scenario fantasmatico su cui quella vita altrimenti incomprensibile si regge, la *fantasy* che sostiene la Camorra e i suoi agenti perversi. Il sincretismo con la realtà della cronaca non avviene in seguito a una scelta, o meglio "non-scelta", di campo dell'autore, che "in libreria sta bene tra i romanzi come tra i reportage, perché non è l'una cosa né l'altra" (Policastro 2008, 187), ma al fatto che oggi questi due paradigmi sono collassati l'uno nell'altro, sicché la realtà ha assunto i caratteri della *fantasy*. Saviano si sofferma e rivela apertamente l'economia libidinale sottostante, il sogno della Camorra fatto d'immagini e miti cinematografici che "modalizzano la percezione della realtà" (Ricciardi 2011, 168), sostituita da simulacri. In questo modo, egli rompe la perversità oscena di questo sonno e recupera l'antagonismo del sintomo disinnescato dai feticci, nella fantasia ideologica descritta da Chris McMillan, attraverso una parola che si configura come resistenza all'invasione dell'Immaginario.

Pur ricostruendo e rivelando le numerose aderenze e ramificazioni della Camorra nell'economia globale, dalle *griffes* della moda allo smaltimento dei rifiuti tossici, l'operazione della scrittura di Saviano non si esaurisce nell'indagine giornalistica: attraverso

¹⁰⁸ "La camorra ha poi, certamente, le sue autonome gerarchie, i suoi obiettivi criminali specifici, le sue leggi speciali. E anche qui le due Gomorre si giustappongono: alla ricostruzione dell'ascesa dei boss, col rinnovamento conseguente di modi produttivi mai meno che illeciti, si affianca il racconto quasi leggendario delle loro vite (e delle loro ville, come la monumentale 'Hollywood' di Walter Schiavone); alla inedita sociologia dei cosiddetti 'sottomarini' (gli incaricati di portare il vitto alle mogli dei pregiudicati) o degli 'stakeholder' (i mediatori criminali nel traffico dei rifiuti tossici), l'epopea invece piuttosto solita dell'arresto dei boss immortalati dai cellulari delle ragazzine; fino alla caratterizzazione pittoresca degli assassini neomelodici: 'In America si spara gonfiandosi col rap, i killer di Secondigliano andavano a uccidere ascoltando canzoni d'amore'. Ovvio che quest'ambivalenza non è mai ambiguità, ma da che punto di vista si muova chi narra è chiaro, mentre chi descrive, non qualificandosi, non palesa sempre i modi e i mezzi delle sue fonti documentarie e, così facendo, in qualche modo le indebolisce. Detto diversamente: da dove sono tratti i dati, che grado di attendibilità hanno, come si possono adoperare in una nuova inchiesta?" (Policastro 2008, 186)

la sua visionarietà, che in un articolo pubblicato su l'*Espresso* egli attribuisce a Vollmann, e mediante precisi effetti retorici, l'autore adotta quella percezione anamorfica, "awry" (Žižek 1991, 12), capace di rivelare la *fantasy* fondamentale che sorregge la percezione di determinati oggetti e comportamenti all'interno del Sistema della Camorra. Saviano ricorre pertanto alla finzione romanzesca proprio per approdare a questa dimensione soggiacente al fine di eludere – pur rischiando in taluni momenti di ricadervi – quell'oscenità che Claude Lanzmann e Krzysztof Kieslowski attribuiscono al documentario nel momento in cui si tenta di approdare a tale impossibile. Saviano sceglie tuttavia consapevolmente di alternare momenti di pura visionarietà al distacco dell'indagine antropologica, piuttosto che ricorrere al coinvolgimento sentito della letteratura autobiografica e intimistica, che pretende una partecipazione alla realtà raccontata spesso recuperata dalla dimensione viva del ricordo. La ragione di tale alternanza, che come si è osservato ha catalizzato l'attenzione e la polemica di gran parte della critica letteraria e dell'industria culturale, risponde alla consapevolezza che nel contesto del tardo capitalismo globale va configurandosi un mutamento del paradigma culturale retto da un'economia libidinale perversa, che si realizza attraverso l'invasione di questo fondo osceno ai danni della realtà, sicché oggi sempre più spesso l'individuo è circondato di oggetti fantasmatici che garantiscono ai personaggi un surplus di *jouissance* e rappresentano il perno della narrazione di Saviano, i punti di massima tensione narrativa. Lo scopo dell'autore è ripristinare l'antagonismo insito in questi oggetti, anestetizzato attraverso la negazione feticistica propria dei soggetti perversi: per questo si avvale dei dispositivi che la finzione letteraria mette a sua disposizione, allo scopo di abbattere l'ottundimento del cinico e il silenzio dell'omertoso. Slavoj Žižek sostiene che nei racconti dell'esperienza del campo di concentramento riportati dai superstiti dell'Olocausto "the very deficiencies of the traumatized subject's report on the facts bear witness to the truthfulness of his report, since they signal that the reported content has contaminated the very form in which it is reported"; Žižek riferisce pertanto della discrepanza tra la posizione dell'enunciato e quella dell'enunciazione, sostenendo che "the very medium that we use—the universal intersubjectivity of language—undermines the message" (Žižek 2012, 24-25). Tuttavia la critica dell'ideologia non deve limitarsi all'atto decostruzionista di rivelare la specifica posizione dell'enunciazione che sostiene il contenuto universale enunciato (quella dell'uomo bianco occidentale e capitalista): piuttosto è necessario evidenziare la "pretesa" universalità dell'enunciato e rivelare come essa hegelianamente "(presup)pone le sue stesse presupposizioni"; il punto dell'analisi di Žižek nei confronti dell'orrore dell'Olocausto è pertanto che esso, come afferma Lanzmann, non possa essere rappresentato, "but this excess

of represented content over its aesthetic representation has to infect the aesthetic form itself. What cannot be described should be inscribed into the artistic form as its uncanny distortion . . . Propositions show the logical form of reality. They display it” (25-26). Applicando questa logica a *Gomorra* di Saviano, la scelta di ricorrere a una forma di narrazione riconosciuta in maggioranza dalla critica come “realistica” riflette l’inversione per cui il contenuto fantasmatico della nostra fantasia tardocapitalista è diventata la nostra realtà condivisa.

Allora il vestito cucito da Pasquale e indossato da Angelina Jolie viene improvvisamente soggetto a una desublimazione, così come le borse di Prada, ossessione di una certa borghesia femminile, e ancora il Kalashnikov, una delle armi più note del cinema hollywoodiano, e le case o le macchine dei mafiosi, o la musica dei *baby killers*. La realtà come appare ai nostri occhi è sempre altra, nasconde sempre altro, ma è questo altro che molti di noi abitano, non certo la feroce realtà napoletana ma i “paradisi” raccontati da Siti. Lo stesso può dirsi degli abitanti di Casale, che ne vivono il riflesso negativo, il deserto del Reale, ossessione dell’Occidente capitalistico, sicché ciò che si perde è proprio la realtà simbolica. Saviano non ci racconta la realtà com’è, quella oggettiva, ma la realtà che viviamo, il sogno della merce e le sue fantasie. La realtà che noi crediamo neutra, “com’è”, tautologicamente identica a se stessa, è già ripiegata su se stessa, è già segnata da una deformazione, perché senza deformazione non c’è realtà.

Saviano ricorre a una simbolizzazione che costituisce quello che Ricciardi definisce l’elemento attrattore con cui l’autore imprime forza narrativa al suo racconto, per creare in questo modo un proprio stile, un termine che non va interpretato nell’accezione delle regole della retorica classica, ma in quella recentemente espressa da Alberto Casadei, che fa appello alle scienze cognitive, nel loro rapporto con la letteratura: “Emotivamente e/o cognitivamente, [...] lo stile costituisce un fattore differenziante e introduce elementi di attrazione, senza coincidere con una forma generica”; lo stile si configura pertanto come una sorta di “interfaccia fra pulsione dell’autore a esprimere in modo netto e personale il sé e il bisogno del fruitore di arrivare a una lettura-interpretazione plausibile” (Casadei 2011, 27, 30). Lo stile come elemento attrattore consente di stabilire una connessione tra autore e lettore e costituisce un fattore che interagisce sulle modalità di rappresentazione di una porzione di realtà, coniugando strategie tradizionali e risorse personali, consentendo una lettura esente dai tradizionali indici di letterarietà. Il riferimento all’elemento attrattore da parte di Ricciardi richiama il concetto di “embellishment” (Vollmann 1991, 93) espresso da Vollmann nella sua intervista a Larry McCaffery. Non a caso Ricciardi prosegue nella sua riflessione richiamando il giudizio espresso da Walter Siti in merito alla scrittura di Saviano:

“La qualità letteraria di Saviano si misura sulla capacità di tenere aperta la meraviglia squadernando la cronaca, e di condensare la verità saggistica in emblemi allucinatori. D'improvviso vediamo, come se fossimo lì” (Siti 2010, vii). Lo stile quale elemento attrattore consente dunque una sorta di coinvolgimento diretto del lettore nella materia narrata attraverso un processo che fa esplodere la cronaca in una visionarietà che non vuole sostituire alla realtà la sua proiezione immaginifica, asettica, artificiale, ma vuole percepirne l'intima connessione con una dimensione altra, la dimensione che si trova oltre la *fantasy*, che può essere raggiunta solo in seguito al suo attraversamento, avventurandosi nell'“estremo”. Le intime connessioni che Saviano e Vollmann interrogano non sono, come specificato poco oltre nel saggio, unicamente un tentativo di collegare fenomeni piccoli e grandi, dote che Goffredo Fofi definisce come capacità indiscussa di Capote. Piuttosto si tratta di individuare l'elemento eccessivo, che in *The Atlas* Vollmann raffigura attraverso l'immagine del “night skull” (Vollmann 1996, 103) o *caput mortuum*, un residuo alchemico, mentre in Saviano rappresenta “quel che resta d'umano”. Si tratta, come sostiene Perniola, di interrogare l'ombra, che non si trova in una dimensione paradisiaca o infernale, ma sempre lateralmente, in maniera obliqua, “awry”.

La regolamentazione ideologica della *jouissance* che caratterizza il sistema capitalistico contemporaneo fa sì che, di fronte alla consapevolezza della contingenza e della finzionalità della struttura sociale, il soggetto continui a indulgere in tale finzione attraverso un disconoscimento feticistico. Come rivelano Jameson e Žižek, l'ideologia non ha fatto presa sulla sua coscienza individuale, ma sul livello fantasmatico inconsapevole che determina la struttura dell'intera economia libidinale del soggetto, sicché esso ama il proprio sintomo più di se stesso (della sua integrità simbolica). Il primo sito della regolamentazione della *jouissance* nell'era capitalistica e tardo-capitalistica è la merce, frutto dello sfruttamento della forza lavoro e priva di un valore d'uso immediatamente percepibile, eppure la seduzione indotta dalla surplus *jouissance* che essa incarna determina la negazione soggettiva del nucleo della propria economia libidinale. Pertanto Žižek afferma: “it is not enough to convince the patient of the unconscious truth of his symptom; the unconscious itself must be induced to accept this truth” (Žižek 2006, 351). È pertanto necessario individuare i punti sintomatici all'interno del discorso dell'universale astratto e la struttura fantasmatica sotterranea (*la fantasia fondamentale*) impiegata per addomesticare questi sintomi, se si vogliono demistificare gli universali astratti dell'ideologia postcapitalistica.

In *On Belief* (2001) Žižek descrive la dimensione della merce dell'era tardo-capitalistica ancora una volta nei termini del passaggio dal grande Altro al piccolo altro, ossia dalla

concezione del Reale come Cosa propria del *Seminario VII* alla teoria della surplus *jouissance* illustrata nel *Seminario XX*: “What, on the contrary, we find in Seminar XX (Encore) is the dispersed multitude of jouissances, the proliferation of sinthomes . . . particular and contingent ‘tics’ which give body to jouissance, best exemplified by the innumerable gadgets with which technology is bombarding us daily” (Žižek 2001, 20). Questo passaggio riflette il mutamento del paradigma culturale, dalla proibizione del Nome del Padre alla perversione diffusa della permissività richiesta dalla società dei consumi: “transgression itself is solicited, we are daily bombarded by gadgets and social forms which not only enable us to live with our perversions, but even directly conjure new perversions” (20). I *gadgets* descritti da Žižek “do not simply incite the ‘natural’ sexual desire, they rather supplement it in the Derridean sense, giving it an irreducible ‘perverse’, excessive and derailed, twist. They . . . render most directly what Lacan called *objets petit a*” (20). L’economia libidinale tardo-capitalista si fonda sulla proliferazione di oggetti che non soddisfano bisogni preesistenti, ma che creano il bisogno stesso che pretendono di soddisfare (21).

In *The Sublime Object of Ideology* (1998), Žižek descrive *l’objet petit a* come tale oggetto sublime: “a positive, material object elevated to the status of the impossible Thing” (77). Tuttavia, la lezione dell’ultimo Lacan è che l’oggetto sublime del desiderio non è che un oggetto convenzionale, ordinario, che si trova ad occupare la posizione strutturale di *das Ding*, ossia dell’oggetto reale impossibile del desiderio, il luogo proibito ove risiede la *jouissance* del soggetto, il cui incontro è sempre traumatico. È tale posizione strutturale e non le sue qualità intrinseche a garantire all’oggetto la sua aura sublime. Per tale ragione questo oggetto, nel momento stesso in cui va ad occupare tale posizione strutturale, diviene impossibile da raggiungere, in quanto “[w]hat the object is masking, dissimulating, by its massive, fascinating presence, is not some other positivity but its own place, the void, the lack that it is filling in by its presence – the lack in the Other” (221-222).

Per eludere la presa che tale oggetto dell’ideologia ha sul soggetto è necessario attraversare la fantasia, ossia operare un’inversione, una sorta di desublimazione, di tale oggetto della fantasia. Il soggetto deve pertanto assumere la consapevolezza che l’oggetto impossibile del suo desiderio, il nucleo del suo essere, non è altro che la sua stessa oggettivazione, l’incarnazione di un vuoto, una lacuna, sicché esso è solo la maschera del vuoto strutturale la cui posizione va ad occupare, il vuoto al centro dell’Altro, che pertanto testimonia la sua inconsistenza:

So “we” (who have already “gone through the fantasy”) can see that there is no thing where the consciousness thought that it saw something, but our knowledge is already mediated by this “illusion” in so far as it aims at the empty space which makes the illusion possible. In other words, if we subtract from the illusion the illusion itself (its positive content) what remains is not simply nothing but a determinate nothing, the void in the structure which opened the space for the “illusion”. To “unmask the illusion” does not mean that “there is nothing to see behind it”: what we must be able to see is precisely this nothing as such – beyond the phenomena, there is nothing but this nothing itself, “nothing” which is the subject. To conceive the appearance as “mere appearance” the subject effectively has to go beyond it, to “pass over” it, but what he finds there is his own act of passage. (Žižek 1998, 222)

In questo senso il soggetto lacaniano puro (\$) coincide con il vuoto, sicché esso è correlativo all’oggetto, ossia coincide con il vuoto e con l’oggetto inerte che va a colmarlo: “the subject’s entire ‘being’ thus consists in the fantasy-object filling out his void” (223). La *fantasy* nasconde pertanto quest’impossibilità traumatica attorno alla quale l’ordine simbolico è costituito, il reale della *jouissance* del soggetto. L’attraversamento della fantasia determina quindi il passaggio al regno dell’impulso, ove tutto ciò che resta dell’oggetto sublime è *le sinthome*, una formazione significativa carica di *jouissance*, la sostanza residuale del soggetto con cui quest’ultimo è chiamato ad identificarsi, oltre la *fantasy*.

Nel finale del libro, dopo essere scampato alla morte, Saviano emerge dall’acqua, come il personaggio di Ray Bradbury in *Fahrenheit 451*, aggrappandosi a un frigorifero che si trova in quel momento nella sua essenza non di merce, oggetto supremo del desiderio, ma di rifiuto, il rifiuto che ha una dimensione salvifica, nel momento in cui si ha la forza e il coraggio di guardarlo con gli occhi della desublimizzazione, rivelando che quella merce dorata è solo “a piece of shit”: “we do have to undergo the conversion of this treasure into a ‘piece of shit’, into a stinking excrement, and identify with it” (Žižek 1994, 168). Il riferimento di tutta la scena è ovviamente al *Moby Dick* di Melville, uno degli episodi in cui il Reale nel senso del Reale abissale si rivela come il fondo dell’oceano. In Saviano ciò che si incontra è il fondo del Sistema. Piuttosto che assistere all’incontro con una divinità degli abissi quale assoluta alterità, ciò che il personaggio Saviano raggiunge nella sua esplorazione è il Reale del capitale.

Tricomi sostiene che “le pagine più impressionanti del libro di Saviano sono però quelle in cui l’autore spiega come tanto i killer, che sovente uccidono ‘ascoltando canzoni d’amore’, quanto i boss, che ‘guardano la tv, studiano, frequentano le università, si laureano,

vanno all'estero e soprattutto sono impegnati nello studio dei meccanismi d'investimento', non subiscano passivamente le logiche della debordiana società dello spettacolo . . . ma le trasformino in opportunità di dominio"(Tricomi 2008, 192). Il critico sottolinea come i boss costruiscano la propria immagine-icona attingendo dall'immaginario hollywoodiano di *Matrix*, *The Crow*, *Pulp Fiction*, *Kill Bill*. Essi sfruttano pertanto i *media*, di fronte ai quali incarnano i modelli cinematografici, "mettendosi in posa davanti alle 'telecamere' e agli 'obiettivi dei fotografi'; si accertano che l'"inchiostro dei giornali' racconti queste loro recite", consapevoli che "la rappresentazione di sé conta più della realtà e la sostituisce" (192). Tuttavia, Saviano non si limita a individuare e descrivere la relazione tra l'immaginario cinematografico e il regime di potere camorristico, rivelandone la manipolazione al fine di rafforzare il dominio. Lo scrittore individua precisamente i meccanismi di questa economia libidinale e riconosce nei soggetti integrati nel sistema (dai boss ai sicari, finanche alle vittime, in alcuni momenti) la perversione del capitalismo contemporaneo, che impone il godimento. L'immagine del boss quale manager la cui formazione prevede la conoscenza dei meccanismi d'investimento e allo stesso tempo come icona vivente che ponendosi di fronte alla telecamera di fatto tenta di ristabilire la presenza di un Altro attraverso il quale costituirsi come soggetto, rivela il godimento proprio del perverso che si pone come strumento del godimento dell'Altro, per giustificare la *jouissance*. La partecipazione dei boss all'orgia mediatica rappresenta l'"Altra scena" di questo godimento che Saviano non si limita a mostrare, ma è intenzionato ad attraversarla, rivelando come quegli oggetti apparentemente infusi di un'aura sublime, carichi di *jouissance*, non siano che rifiuti, residui, materiale escrementizio, passando dalla dimensione del desiderio, del sogno della Camorra, a quella dell'impulso. Saviano non realizza una desublimazione nel senso di una fuga nella realtà dall'eccesso della visione spettrale, piuttosto egli recupera la dimensione traumatica del sintomo che abolisce la negazione feticistica e ripristina un antagonismo che il sembiante vorrebbe negare. Saviano mostra pertanto l'assoluta equivalenza tra l'acqua paradisiaca della fontana hollywoodiana nella villa di Walter Schiavone e l'escrezione dell'urina. Lo scrittore mostra con un tono non certo estraneo alla comicità come non vi sia differenza tra queste due sostanze, individuando quella distanza minima che si rivela nella tautologia. Si tratta, come ammette Casadei, di un "dar conto dei gesti 'assurdi' con un simbolismo contrario a quello creato dal sistema criminoso" (Casadei 2010, 117).

Il Sistema si configura pertanto come terra della *fantasy*, il rovescio o il fondo osceno superegoico delle istituzioni, lo stato di eccezione quale punto d'incontro tra l'immaginario

simulacrale hollywoodiano e l'inferno camorristico come suo "passaggio all'atto". È questa la perversione che Saviano rivela e che determina una radicale negazione feticistica, sicché i soggetti coinvolti non comprendono come indulgendo nella mitologia adolescenziale hollywoodiana essi siano del tutto avvinti a tale ideologia, siano essi stessi parte dello spettacolo del sistema. Afferma Žižek: "Cynical distance is just one way . . . to blind ourselves to the structuring power of ideological fantasy: even if we do not take things seriously, even if we keep an ironical distance, we are still doing them" (Žižek 1998, 33).

Ecco pertanto che la conclusione dell'analisi di Gilda Policastro non coglie a mio avviso questa radicalità: "In fondo si chiude *Gomorra* con un senso di nausea, che è quello che viene dopo una grande abbuffata, più che dopo un'overdose. Non si muore, ecco. Si ha voglia di cambiare libro, di comprarsi *Sandokan* di Balestrini, dopo. Di leggerli, alla fine, una storia vera ma tutta inventata" (Policastro 2008, 190). Tuttavia, si potrebbe commentare che mentre l'*overdose* a cui accenna il critico cancella le sue tracce nella mente di chi ne è stato sconvolto, come un Reale traumatico che, come tale, non può essere conosciuto, la nausea è ciò che resta, ciò che rimane e ritorna di quel Reale. La nausea, nella celebre rappresentazione di Jean-Paul Sartre, può essere intesa come il disgusto che emerge nel momento in cui la cornice fantasmatica che media tra la posizione soggettiva e il Reale della sostanza vitale viene abbattuto, testimoniandone l'attraversamento.

Attingendo al principio della "infinite resignation" (84), Žižek mostra come essa non coincida con la perdita totale di significato che conduce al nichilismo, ma rappresenti una significazione che la vita può assumere rinunciando a questo desiderio stesso. Ciò che la "infinite resignation" implica è il Significato puro, ridotto a una forma vuota di Significato che rimane, insiste, dopo che si è rinunciato a ogni significato finito e determinato, dunque una pura categoria formale. Il Significato puro e incondizionato può dunque apparire solo come "non-senso" e il suo contenuto è unicamente negativo (la negatività di ogni possibile contenuto), ossia il Vuoto, l'assenza di Significato. Il Significato è dunque ridotto a una differenza minima tra presenza e assenza di significato in sé ; il contenuto del Significato puro coincide con la sua forma stessa in opposizione al non-Significato nietzschiano. Questa forma-Significato puro presenta notevoli affinità con il concetto introdotto precedentemente da Agamben del limite del linguaggio come linguaggio dell'assenza di linguaggio. In questo senso è possibile operare un confronto tra questa forma pura di Significato e l'indagine compiuta da Saviano attraverso la quale, come è stato notato da molte voci critiche, egli ripercorre le tracce lasciate dal sistema, il tragitto delle merci, i luoghi sepolcrali e le scene dei delitti, alla ricerca di una verità elusiva e sfuggente, fino a giungere a quella "distanza

minima” tra senso e assenza di senso. L’unico modo attraverso cui il senso può essere fondato è affidarsi a un residuo insignificabile di non-senso. Il garante della funzione dell’Altro, dell’ordine della significazione, della catena dei significanti, coincide lacanianamente con un “piece of the body, a pound of flesh”: il soggetto è chiamato a cedere, a separarsi da un organo che tuttavia non viene trasformato in un significante, ma in “an organ-jouissance”, un “condenser of jouissance” o “surplus-enjoyment” (Miller 2004, 99), quella parte o frazione di *jouissance* che resiste all’essere contenuta e frenata dall’omeostasi del principio di piacere. Si tratta tuttavia di un frammento di Reale che viene creato retroattivamente dall’ingresso stesso del Simbolico, il taglio della significazione, come surplus *jouissance*, l’attaccamento del soggetto alla *jouissance* della zona erogena, creata dall’atto fondativo del Simbolico. La *fantasy* ha lo scopo di addomesticare tale eccesso, permettendo al soggetto di sfuggire alla circolazione dell’impulso e di accedere al principio di piacere. Nel momento in cui le coordinate della *fundamental fantasy* cadono, tutto ciò che rimane è questa fissazione sull’oggetto, nella sua idiotica circolazione, l’*objet petit a* quale oggetto dell’impulso, che determina l’emergere del soggetto dell’inconscio laciano (\$), nella sua pura negatività quale impulso di morte che insiste, e apre lo spazio per una nuova significazione. È questo fenomeno che si realizza a mio avviso nei momenti più efficaci del romanzo, come nell’episodio dei fori di kalashnikov, il confronto con la figura del tossico dipendente, la visione del cadavere, che replicano lo schema della fantasia fondamentale, \$◊a, “Der Geist ist ein Knochen”.

Pertanto, il principio della riflessività interpretativa si fonda su un supporto sostanziale “pre-riflessivo”, un nocciolo duro che resiste all’interpretazione, sicché l’universalizzazione dell’interpretazione – che passa attraverso la negazione di questo supporto – determina da un lato la perdita dell’efficacia simbolica dell’atto interpretativo e la sua infinita riproduzione, e dall’altro il riemergere paradossale del Reale brutale, della violenza “irrazionale” (che tale supporto teneva a bada), una formazione sintomatica la cui *jouissance* sorregge l’intero sistema. Il punto non è quindi l’inseguimento della traccia documentale ma il percorrere le tracce del documento fino ad arrivare a quel nocciolo duro, quel punto di riferimento irrazionale che permette di cogliere, come avviene in Saviano, il nodo su cui ruota l’attività documentaria che in questo modo collassa su se stessa, attorno a specifici oggetti, immagini ed eventi-limite che Saviano riesce a comunicarci nel loro antagonismo, il punto il cui la traccia coincide con il centro e la sostanza si fa soggetto nel suo “tarrying with the negative” (Žižek 1993):

Verità è ciò che più mi ossessiona. È l'ossessione del mio libro. La verità non è misurabile: parametri, prove, risultati di indagine non dicono mai la verità, ma si avvicinano a essa, ne circoscrivono il campo. Ciò che forse si è in grado di valutare è la possibilità di riuscire ad articolare la verità, i suoi spazi, i suoi perimetri, le condizioni in cui si genera. Comprendere lo spazio che è dato alla ricerca, alla riflessione, al percorso per poter raggiungere una verità, argomentarla, trovare il modo di dirla. E soprattutto trovare gli strumenti per metterla a fuoco, trovare il punto di vista che non renda semplice ciò che è complesso, ma che lo renda visibile e leggibile. Perché la verità, qualsiasi verità, va innanzitutto letta. (Saviano 2009, 30)

Nel momento in cui si asserisce, come Gianluigi Simonetti in “I nuovi assetti della narrativa italiana”, che Saviano sessualizza l'atto della ricerca, ad esempio nell'episodio del dito che indugia sul foro di kalashnikov, si commette un errore. Il testo di Saviano mira di contro a esporre quel nodo irrazionale che permane anche nell'approccio asettico alla realtà contemporanea. Non si tratta dunque di una passione per il Reale della ricerca scientifica e accurata della verità, come molti hanno asserito, e nemmeno di un ritorno a una forma patologica e pruriginosa di un certo simbolismo, quanto piuttosto di rivelare e sostenere quel nocciolo irrazionale che permane oltre il disconoscimento feticistico senza distogliere lo sguardo, appunto recintando i contorni del Reale, come afferma Recalcati (2007, 40), fino al punto di rischiare di perdersi in quell'abisso, nella “subjective destitution” di fronte al nocciolo duro della *jouissance*.

In “Naturalismo 2.0”, Alberto Casadei sostiene che il testo di Saviano sia costruito su un impianto metaforico preciso che pervade l'intero testo, attraverso un complesso di rinvii interni, indizi e motivazioni a distanza che trovano spiegazione solo attraverso una fase successiva rispetto al momento della loro introduzione iniziale. Il riferimento del critico va all'episodio apparentemente insensato (come è stato più volte sottolineato) in cui l'autore fa scorrere il dito sul bordo di un foro di proiettile sparato da un kalashnikov attraverso il vetro di un esercizio a scopo di intimidazione:

Ci avevo passato le dita sopra. Avevo anche chiuso gli occhi. Facevo scivolare il polpastrello dell'indice sull'intera superficie. Dall'alto in basso. Poi quando passavo sul buco, mezza unghia si arenava. Lo facevo su tutte le vetrine. A volte nei fori entrava l'intero polpastrello, a volte mezzo. Poi aumentai la velocità, percorrevo la superficie liscia in modo disordinato come se il mio dito fosse una sorta di verme impazzito che entrava e usciva dai buchi, superava gli avvallamenti, scorazzando sul vetro. Sin quando il polpastrello mi si tagliò di netto. Continuai a strisciarlo lungo la vetrina lasciando un alone acquoso rosso

porpora. Aprii gli occhi. Un dolore sottile, immediato. Il buco si era riempito di sangue.

Smisi di fare l'idiota e iniziai a succhiare la ferita. (Saviano 2007, 135)

Casadei individua una correlazione diretta tra questo gesto e il rituale di “pungitura” (Casadei 2010, 110) dell'affiliato camorristico narrato poco dopo, attraverso il quale l'autore si porrebbe come momento antitetico. Sebbene non mi senta di negare l'interpretazione di Casadei, ovvero che il testo di Saviano sia costruito su una serie di richiami metaforici interni, capaci di condensare il senso stesso del testo sul versante dell'inchiesta, dell'indagine ossessiva che diviene impegno, è altrove che si devono individuare queste ricorrenze e, nello specifico, il senso di quell'episodio veramente significativo, proprio in virtù della densità metaforica esibita e, in questo senso, sensualmente caricata (o libidinalmente investita – *cathexis*). È dunque in quella rabbia, quell'impulso che porta a scrivere “con i pugni stretti sino a far entrare le unghie nella carne del palmo” (Saviano 2007, 180), provocando presumibilmente ancora una volta un'effusione di sangue, a cui l'episodio citato da Casadei fa riferimento. L'“idiozia” del gesto è l'insensatezza dell'angoscia conoscitiva che muove quel bisogno di sapere cui fa riferimento Ricciardi nel suo intervento su Saviano. Non a caso il brano esibisce altri due termini il cui utilizzo è legato proprio all'insistenza – nel doppio senso semantico di persistenza – della ricerca di senso che nasce dall'indizio, da ciò che resta. Mi riferisco ai lemmi “verme” e “buco” (quest'ultimo nella sua affinità semantica con “cunicolo”, “sentiero”, “traccia”, ma anche con il “vuoto” in attesa di essere riempito di sangue e di senso), impiegati in un altro passo estremamente significativo: “Bisogna invece riuscire a capire se qualcosa è rimasto. Questo forse vado a rintracciare. Cerco di capire cosa galleggia ancora d'umano; se c'è un sentiero, un cunicolo scavato dal verme dell'esistenza che possa sbucare in una soluzione, in una risposta che dia il senso reale di ciò che sta accadendo” (99). Il repertorio metaforico di cui Saviano si serve sembra a mio avviso orientato a comunicare una forma non tanto di iniziazione quanto di angoscia compulsiva, in bilico sul ciglio dell'irrazionalità, dell'insensatezza, perché insensata è la materia scandagliata, il Reale legato alla dimensione della *jouissance* dell'impulso lacaniano, quell'“epistemological drive” comune tra Vollmann e Saviano, sebbene quest'ultimo sembri tentare con ogni mezzo di mantenere il controllo, di non lasciarsi sopraffare da esso, laddove Vollmann s'identifica completamente con questa istanza della propria scrittura, sempre in bilico verso la deriva psicotica. Tuttavia Vollman raggiunge quella “minimum difference” che gli permette di identificarsi con il proprio *sinthome*, di farsi lettera carica di *jouissance*, ottenendo effetti sconvolgenti. Saviano al contrario raggiunge questo “estremo” solo in momenti isolati della sua narrazione, i momenti più laceranti nel tessuto narrativo.

Di fronte al trauma delle efferatezze compiute dalla Camorra, a quella turba di morti ammazzati che l'autore confessa di non essersi mai abituato a vedere, la realtà (Simbolica) perde consistenza, collassa su se stessa, e le maglie delle costruzioni linguistiche si spezzano. È allora che dalla dialettica del desiderio si ripiega nella ripetitività identica, acefala, dell'impulso che in Lacan è sempre impulso di morte, e che come rivela Joan Copjec è legato alla dimensione dell'angoscia (*Angst*), uno degli elementi chiave e spesso meno considerati della scrittura di Saviano, che vive e si rianima di queste accelerazioni (ampiamente riconosciute come i momenti migliori del testo).

Žižek ricollega l'emergere dell'impulso in corrispondenza dell'elemento eccessivo, un *plus de jouir*. Saviano ricorre a un impianto metaforico potente che delinea un proprio processo conoscitivo fondato appunto su "ciò che resta", la traccia che deve essere percorsa come un dito che scorre sul vetro della realtà fino a quando la sua superficie non si interrompe in prossimità di un *punctum*, un trauma, una lacerazione acuminata che ci attrae insensatamente e ci spinge a circolare irrazionalmente attorno a quel profilo nel tentativo di colmarlo. L'impossibilità di riparare la frattura ci ferisce, una "depense" insensata che rispecchia il carattere irrazionale del Reale lacaniano che esubera qualsiasi logica e, come rivela Saviano a proposito del valore delle prove e in maniera affine all'estetica lacaniana descritta da Casadei, può essere solo approssimato. Lo stesso percorso metaforicamente compiuto dal dito di Saviano è, come evidente nel capitolo in cui l'autore intona il suo "io so", il percorso della parola, quella che Ricciardi definisce "la forza agente" della parola letteraria (Ricciardi 2011, 176), la parola che insiste, la scrittura che come una "lama", incide, traccia, inseguendo "come porci da tartufo le dinamiche del reale" (Saviano 2007, 179).

Conclusioni

Le formule “ritorno alla realtà” e “nuovo realismo”, principi compositivi offerti al lettore quali garanzie di veridicità mediante il modello della testimonianza oculare, ibridismo di generi e la commistione di *fiction* e *non-fiction*, in grado di attribuisce efficacia constativa e performativa al testo, il protagonismo dell’“Io” e la precisione documentaristica quali marche di oggettività e veridicità; alla luce delle ricerche effettuate e delle riflessioni svolte, ognuna di esse appare insufficiente a descrivere non tanto gli elementi costitutivi e le caratteristiche fondamentali quanto l’impianto narrativo e gli effetti che opere come quelle di Saviano e Vollmann sono in grado di generare nel tessuto stesso della narrazione e pertanto, attraverso esso, nel lettore.

Piuttosto, il “nocciolo duro” del progetto narrativo di questi scrittori è quella visionarietà, talvolta allucinatoria, se non addirittura “arabesca” (soprattutto in opere come *The Rainbow Stories*), in ossequio al *topos* dello sguardo in Edgar Allan Poe, che permette a questi scrittori di spingersi verso quello che Daniele Giglioni ha definito l’“estremo”:

L’estremo non è un repertorio tematico – per esempio la violenza, il sangue, l’abiezione, attraverso cui può manifestarsi ma non si risolve. Né un’opzione preferenziale per soluzioni stilistiche di oltranza espressiva . . . È piuttosto un movimento, una tensione verso qualcosa che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione. Non perché si incarni in una alterità incomprensibile . . . ma perché è sottoposto all’ingiunzione contraddittoria di essere insieme presente e inafferrabile . . . non viene da fuori ma da dentro. Non è altrove; e qui, onnipresente e inafferrabile. Non si presta ad entrare nel gioco differenziale che presiede all’ordinato scambio di segni. Ma proprio perché non ha segni che lo indichino direttamente, genera senza sosta un supplemento di discorso, immaginario, ideologia. (Giglioni 2011, 14-15)

Come si è osservato l’“estremo” non può essere ricondotto a un alla realtà nuda, spoglia, agra, la realtà vera che si oppone, che resiste all’universo di simulazioni medialità che costituisce oggi giorno la nostra realtà sociale, condivisa. Piuttosto, esso rappresenta, in termini lacaniani, l’*objet petit a*, l’oggetto causa del desiderio, la cornice fantasmatica che fornisce lo spazio per l’articolazione del desiderio del soggetto, l’oggetto allo stesso tempo interno ed esterno (*extimite*) che costituisce lo sfondo sulla cui esclusione è costruita la comune realtà simbolica. Il crollo della distanza simbolica determina l’integrazione e l’incontro con quest’oggetto traumatico. Quando ciò si verifica la realtà viene sostituita da un doppio osceno fantasmatico: la *fantasy* letteralmente si “realizza”. Come chiarisce Žižek in

Welcome to the Desert of the Real, quali cittadini dell'Occidente digitalizzato e mediatizzato, percepiamo “the Third World horrors as something which is not effectively part of our social reality, as something which exists (for us) as a spectral apparition on the (TV) screen”; tuttavia, nel mutato paradigma culturale, in cui l'ordine Simbolico collassa in seguito alla destituzione dell'*Ideal-Ego*, “this screen fantasmatic apparition entered our reality” (Žižek 2002, 16). Pertanto, nel momento in cui si sospende la realtà simbolica, percepita oggi, “nell'epoca della riduzione del mondo alle sue immagini” (Scurati 2006, 60), dell'“inesperienza”, preda di “angosce di derealizzazione” (Donnarumma 2011, 23), come una costruzione artificiale, non si ottiene l'accesso alla realtà “vera” “autentica”, al “deserto del reale”, terra di orrori, che testimoniano un'intensità sottratta al nostro tempo, piuttosto si realizza l'opposto, ossia, la scena del nostro risveglio, l'accesso a questo “altrove” rappresenta la scena della fantasia fondamentale che sostiene la realtà simbolica, una scena in cui l'individuo è posto in uno stato di totale passività: “the scene of our awakening into our true situation, is effectively its exact opposite, the very fundamental fantasy that sustains our being” (Žižek 2002, 245). Gli effetti dell'esposizione, del confronto aperto con il nucleo del proprio desiderio, con la propria fantasia fondamentale, il suo “attraversamento”, sono sempre traumatici, tali da esporre il soggetto stesso al collasso, alla perdita del volto, per lo *shock* dell'irruzione del Reale qua *tuché*, oltre il velo protettivo della fantasia. In *La letteratura fantastica* (1970), Tzvetan Todorov definisce il fantastico come “l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente sovrannaturale” (Todorov 1981, 28). Tale esitazione riflette a mio avviso la sospensione che precede l'atto interpretativo, ossia il cortocircuito prodotto dall'incontro di due sistemi contraddittori e allo stesso tempo rappresenta la sospensione del soggetto, o meglio, la sospensione che è il soggetto, il soggetto acefalo lacaniano *qua* \$, quale impulso di morte, che emerge proprio nell'incontro con il nucleo del proprio essere, del proprio desiderio, l'oggetto che è il soggetto, secondo lo schema della fantasia fondamentale \$◊a: *l'objet petit a*. Questo è a mio avviso il movimento che la scrittura di Vollmann e Saviano descrivono, una scrittura che si spinge verso l'estremo, inteso come limite del Simbolico. Tuttavia, come è stato illustrato, il gesto di protendersi, di proiettarsi verso questa frontiera non equivale all'anelito per il Reale, in quanto la *Ding an Sich* non è altro che un'apparizione fantasmatica la cui presenza fornisce consistenza all'impianto Simbolico, eludendone l'inconsistenza, la discordia che lo attraversa, l'antagonismo che è Reale. La pienezza ontologica alla Cosa emerge retroattivamente in seguito all'incontro del soggetto con l'oggetto residuale, quale limite dell'ordine Simbolico, la macchia anamorfica che impedisce

la visione diretta e totale del *perceptum*, il blocco che ostacola la totalità riflessiva del Simbolico e che produce l'illusione della di un Reale che giace "oltre" l'interdizione dell'*ate*, laddove l'ostacolo stesso, il velo che copre il vuoto, è già la Cosa: "limitation precedes transcendence" (Žižek 1993, 37).

Allo stesso tempo, è proprio nel rapporto con questo *limen*, nelle forme attraverso le quali esso si sostanzia, nelle soluzioni stilistiche impiegate e, dunque, nelle modalità e nelle strategie con cui Vollmann e Saviano predispongono l'incontro del lettore con l'esperienza dell'"impossibile", che è possibile individuare e definire la differenza tra questi due scrittori alla prova del Reale. Sebbene Saviano abbia in più di un'occasione sostenuto di aver concepito *Gomorra* come una *non-fiction novel* sul modello offerto da Truman Capote, la prima persona che caratterizza il suo Roberto si discosta totalmente dalla terza persona di *In Cold Blood*. Il ricorso a un io narrante che si configura nel testo come uno e trino, nella coincidenza di autore, narratore e protagonista della vicenda costituisce a mio avviso il principale contributo formale dell'opera di Vollmann al progetto narrativo di Saviano. Questa soluzione rappresenta la risposta all'elusività del Reale, alla sua resistenza alla rappresentazione, permettendo al tempo stesso di comunicarne al lettore l'intensità affettiva, la prossimità, l'eccesso della *jouissance* che esso determina. Ambedue gli autori si dimostrano perfettamente consapevoli della lezione lacaniana per cui "[l]e tableau, certes, est dans mon oeil. Mais moi, je suis dans le tableau" (Lacan 1973, 89): il soggetto è sempre inscritto all'interno dell'immagine che compare al suo occhio sotto forma di una macchia anamorfica che rappresenta il suo sguardo del soggetto nel campo dell'Altro, ciò che nell'oggetto è più dell'oggetto stesso. La strutturazione dello sguardo riflette lo schema della fantasia lacaniana: la posizione del soggetto di fronte al nucleo del proprio desiderio, la posizione del tutto passiva dell'osservatore, di fronte all'evento traumatico che lo espone pertanto a una *jouissance* distruttiva, derivante dal senso di colpa per la silente complicità allo spettacolo di cui si è testimoni. Se non si tiene conto di questa strutturazione è a mio avviso impossibile cogliere il senso profondo della scelta formale dei due autori, né è possibile cogliere la differenza delle soluzioni adottate, tale da giustificare il riferimento a due tipi differenti di estetica del Reale. Infine, senza queste indispensabili premesse, le conseguenze delle differenti strategie compositive finirebbe per sfuggire completamente.

Se opere al limite dell'autofinzione (cfr. il dibattito tra Daniele Giglioni e Monica Jansen relativamente all'*autofiction* di *Gomorra*) come quella di Saviano sono strettamente legate all'*Imago* dell'autore mediante un patto con il lettore che lo induce ad interpretare le espressioni verbali prodotte dalla voce narrante come atti verbali emessi da una voce "reale",

riconducibile a un soggetto concreto identificabile attraverso un nome e un cognome, allo stesso tempo interno ed esterno all'universo diegetico, è necessario considerare gli effetti sconcertanti, perturbanti, a cui il lettore è esposto nel momento in cui, una volta costruita l'illusione della coincidenza tra voce narrante (talvolta protagonista) e istanza autoriale, in alcuni momenti del testo si reintroduce tra essi una discrasia, un antagonismo che destabilizza il senso di sicurezza prodotto viola le garanzie del contratto tacitamente sottoscritto. In un'opera di *non fiction* dal carattere documentaristico l'effetto è quello di comprometterne del tutto lo statuto epistemologico, la ricerca della verità a cui l'inchiesta dovrebbe approdare, ovvero di un senso che possa veicolare la comprensione. L'atto interpretativo è pertanto sospeso. Tuttavia, questa sorta di sospensione del giudizio (*epoché*) rappresenta il primo passo per approdare a una posizione etica, in quanto il giudizio della voce narrante, attribuibile a una persona, è sospeso. Il lettore si trova pertanto di fronte all'abisso della sua assoluta libertà, ovvero quella negatività che attraversa il campo fenomenico e richiede la presupposizione della Cosa noumenica kantiana per non esserne soffocati sotto la pressione della propria *jouissance*. Questa scelta riflette la dimensione della lacuna che Agamben attribuisce al testimone, ossia l'eccesso che non sospende la dimensione etica in seguito alla formulazione del giudizio giuridico (Simbolico) in relazione a determinati eventi: di fatto il Reale rappresenta allo stesso tempo una mancanza e un eccesso nei confronti del Simbolico.

Se pertanto la testimonianza offerta in queste opere è strettamente connessa, come è stato riconosciuto dalla maggior parte della critica, non tanto dalla veridicità delle affermazioni, dalla conformità alla fonte documentale o alla ricostruzione cronachistica, storica, giuridica o scientifica, ma al volto di un Io, in un gesto del tutto performativo, tanto maggiori saranno gli effetti prodotti dalla sua manipolazione. Mentre il patto autofinzionale descritto mantiene la sua validità in Saviano, salvo spingersi ai margini, ai limiti di quell'attendibilità prevista allo scopo di carpire una verità che elude i registri e gli archivi, una verità "umana" che "galleggia ancora" (Saviano 2007, 99) ma che rischia di essere risucchiata nell'inumano, Vollmann, in un certo senso, viola costantemente questo contratto, pur rimanendo allo stesso tempo, come nota Madison Smartt Bell, estremamente sincero, di una sincerità eccessiva, volontariamente oscena e sadica nei confronti del proprio lettore. L'Io di Vollmann è ovunque e in nessun luogo, si sgretola durante la narrazione, rivela la sua totale frammentarietà e inconsistenza, per poi introdurre discordia tra queste schegge di Io. In tal modo, egli nega quella simulazione testimoniale che Mazzarella imputa a Saviano. In Vollmann non c'è un simulacro di autore che precede il testo, c'è solo il testo, mentre

l'autore costituisce la sua zona di impossibilità, il suo eccesso, l'elemento debordante che ne piega lo spazio e lo curva relativisticamente. Tuttavia, il lettore si trova a confrontarsi con una sorta di abisso marino, un *maelstrom* alla Poe, piuttosto ciò che incontra è un arcipelago di isole testuali come “quanti” di *juoissance*, come le parti del corpo di Osiris rapite dalle rapide del Nilo, i resti di un dio smembrato che non si ricompone, “organs without a body” (Žižek 2006b, 120). Al posto dell’“Io c’ero” del testimone oculare Vollmann, come rivela in un’intervista a Larry McCaffery (Vollmann 2009, 86), ammette spesso di non sapere nulla ma di sforzarsi di capire, pur non riuscendovi mai, pur continuando a fallire. Piuttosto che dire “Io ho visto”, lo incontriamo nei panni di William the Blind, un narratore cieco; altre volte, per effetto dell’eccessiva prossimità alla realtà traumatica, le percezioni visive e sensoriali esplodono letteralmente in un “sogno/incubo”, sicché diviene impossibile ricordare l’evento, che è sempre perduto, inesorabilmente mancato. Dunque le coordinate della narrazione sono in genere quelle della riattivazione di un trauma, un evento vissuto per la prima volta solo la seconda volta – la prima è mancata, mentre la voce non è quasi mai con il lettore, lo abbandona, rispecchiando l’inversione lacaniana del *Cogito* cartesiano: “je suis où je ne pense pas” (Lacan 1966, 277).

L’“Io” di Saviano non abbandona mai il lettore nel corso del libro e si spinge là dove questi non avrebbe mai il coraggio di andare, fuori dal recinto rassicurante dell’esperienza, o “inesperienza”, quotidiana. Così facendo egli si immerge in un *underworld* terrificante dominato da una violenza che pur nota viene costantemente disconosciuta, la cui intensità può, attraverso l’autore, invadere la realtà sociale. Saviano si immerge pertanto nel sogno di dominio della Camorra, spingendosi nelle zone d’ombra del Simbolico, non come deserto del Reale, ma come fantasia negata dell’universo tardo-capitalistico, al fine di vincere tale disconoscimento, ripristinando l’antagonismo del sintomo. In questo modo, quella realtà estrema che percepiamo distante recupera tutta la sua prossimità: non si tratta di individuare un Reale più reale della realtà che si cela al di sotto di essa, ma piuttosto di ristabilire la consapevolezza che il sogno della merce, lo sfarzo delle passerelle hollywoodiane che costituiscono di fatto la nostra realtà, sono del tutto identiche alle distese interminabili di rifiuti, agli abiti cuciti negli scantinati per alimentare un Sistema, quello del capitalismo globale, che produce corpi che non sono mai stati uomini. L’effetto perturbante di *Gomorra* è quello descritto da Vargas Llosa: nonostante Napoli non cessi di apparire come meta turistica e porto d’Occidente, gli stessi edifici e scorci appaiono totalmente diversi. Questa è la “distanza minima” che Saviano, proprio attraverso il suo Io testimoniale è in grado di ripristinare. L’Io di *Gomorra* costituisce da un certo punto di vista un “soggetto supposto

sapere”, investito (attraverso un processo transferenziale) dal lettore della verità, quasi fosse (come sostiene Mazzarella) un simulacro testuale capace, come un “surrogato”, di spingersi in quella fantasia terrificante, esaudendo il desiderio di esserci del lettore – pur replicando la stessa rimediazione a cui esso è soggetto ogni giorno nell’epoca della della digitalizzazione globale, della copertura mediatica totale – nella sua impossibilità di coincidere con il proprio resoconto di sé. In questo modo *Gomorra* diviene il tramite di un piacere perverso, attraverso la *jouissance* della sembianza. Allo stesso tempo tuttavia, tale soluzione è adottata da Saviano solo per proiettarsi in quelle zone limite, in cui il soggetto precipita nel resoconto del suo sguardo, nel punto in cui tale resoconto restituisce lo sguardo, in cui il soggetto è già incluso in esso. Saviano sostiene quello sguardo, ma solo fugacemente, per intravedere e tratteggiare i contorni del Reale, con il rischio di dissolversi, senza mai occupare quella soglia, per tornare indietro a raccontare. L’Io abnorme rischia pertanto di collassare in alcune scene in cui esso si trova a confrontarsi con un mondo reificato dalla logica del Sistema, una realtà senza voce in quanto abietta. È in quei momenti che *Gomorra* ottiene maggiore forza espressiva, nei momenti in cui l’Io debordante di Saviano si scopre, alla vista di quell’abiezione, altrettanto abietto, subendo la stessa degradazione nella sua carne, nel suo corpo. In Vollmann questo stesso processo è seguito dall’identificazione radicale, che determina la dissoluzione dell’Io del soggetto. L’Io di Vollmann non è mai abnorme, ma è sempre precario, già sempre senza volto, perché ogni dettaglio che rafforza l’identificazione tra autore e narratore/protagonista è allo stesso tempo un indizio della loro incompatibilità. Vollmann impone questa frustrazione e questa castrazione sul lettore. In *The Mask of Shame*, Leon Wurmser definisce la vergogna come l’affezione di colui che è stato violato, sottomesso, laddove la colpa è propria del perpetratore, dell’aggressore (Wurmser 1981, 62). In *Less Than Nothing*, Žižek oppone lo sguardo e la voce come oggetti, associandoli rispettivamente all’*Id* nel senso dell’impulso e al Superego. Tuttavia, egli chiarisce inoltre come il Superego stesso mobiliti l’impulso e come la voce sia associata al Superego: la voce che tormenta il soggetto il quale, nell’impossibilità di rispondere alla sua domanda, prova un senso di colpa. Lo sguardo è altresì associato all’*Ego-Ideal* e alla vergogna, l’essere esposto allo sguardo penetrante dell’Altro al cospetto dell’*Ego-Ideal* come terzo. Pertanto Vollmann oscilla costantemente tra vergogna e colpa, nel passaggio tra desiderio e impulso. L’impianto narrativo di *Gomorra* favorisce l’identificarci del lettore in Saviano, fino al punto limite in cui egli, al cospetto con dei nodi della *jouissance*, rischia il collasso della propria identità testuale, esponendo il lettore, come sostiene lo stesso Saviano a proposito della Sindrome Vollmann, all’impossibilità del Reale nella nostra carne, esponendolo alla vertigine della

“subjective destitution”. In Vollmann qualsiasi possibilità di identificazione è preclusa fin dal principio. Mettersi nei panni dell’autore/narratore e personaggio è un’esperienza perturbante, che fa vacillare ogni nostra certezza dell’Io. Si è dunque al cospetto di una pura istanza non-morta del racconto nella quale viene richiesto al lettore di identificarsi, in maniera del tutto impossibile.

Il comportamento tenuto dal soggetto-Saviano in *Gomorra* è simile a quello di Vollmann di *Into the Forbidden Zone* (2011), un testo breve di carattere prevalentemente giornalistico, quale resoconto della sua visita in Giappone all’indomani dell’incidente al reattore di Fukushima e dello Tsunami che ha colpito l’isola. Al termine del libro, di fronte a quella zona interdetta che il Contatore Geiger (un contatore di *jouissance*) segnala come radioattiva, Vollmann decide, questa volta, di tornare indietro. In altri momenti, ancora nel pieno del vigore della giovinezza, l’autore individua quel limite di cui va alla ricerca in ogni sua esplorazione, ogni suo incontro con l’esotico, con l’Altro. Tuttavia Vollmann non tenta mai di oltrepassarlo, non vuole giungere dall’altra parte, ma si identifica con quel limite, riconosce se stesso in quel limite, il punto in cui hegelianamente la Sostanza si fa Soggetto. In quei momenti si verifica la dissoluzione del soggetto che può emergere da quella notte solo come qualcos’altro, un *sinthome*, che riflette l’insistenza dell’impulso di morte lacaniano quale impulso a scrivere che persiste, si riproduce in maniera incontrollabile, come gli insetti racchiusi nel barattolo di *You Bright and Risen Angels*. L’effetto prodotto nel lettore è, oltre che del tutto sconcertante, in parte orrorifico, giacché quella voce che poco prima si “credeva” (in senso non solo cognitivo ma ancor più affettivo) provenire da un luogo sicuro, o comunque identificabile, perde improvvisamente il proprio punto di origine, diviene una voce spettrale che emerge da chissà dove – un effetto rafforzato, come sostiene Robert Rebein in *Hicks, Tribes, & Dirty Realists*, attraverso la transizione tra narrazione in prima e terza persona, nella confusione tra soggetto dell’enunciazione e soggetto dell’enunciato. In *Looking Awry*, Žižek associa quest’effetto alla natura del “segno” in opposizione al significante, “a paradoxical letter that is nothing but materialized enjoyment” (Žižek 1991 39). Riprendendo dalla definizione di Michel Chion, il filosofo di Lubiana illustra gli effetti di questa dimensione paradossale della lettera nel “rendu”: in opposizione al simulacro immaginario e al codice simbolico, esso effettua un’“immediate ‘rendering’” della realtà. Il *rendu* rappresenta la dimensione della voce come oggetto in Lacan. Chion si riferisce a questa forma di suono come l’intensificazione di dettagli audio nella traccia sonora originale, naturale, sicché “this kind of sound penetrates us, seizes us on an immediate-real . . . it is no longer appropriate to say that the sound ‘accompanies’ the flow of the images,

insofar as it is now the soundtrack that functions as the elementary ‘frame of reference’ enabling us to orient ourselves in the diegetic space” (Žižek 1991, 40). Žižek definisce questo effetto “the aquarium of the real surrounding isolated islands of the symbolic . . . the symbolic order itself . . . is reduced to the status of the floating islands of the signifier, white îles flottantes is a sea of yolky enjoyment” (Žižek 1991, 40). Uno degli esempi di *rendu* descritti da Chion è quello della *voix acousmatique*, che il filosofo sloveno definisce e, “the voice without bearer, which cannot be attributed to any subject and thus hovers in some indefinite interspace. This voice is implacable precisely because it cannot be properly placed, being part neither of the diegetic ‘reality’ nor of the sound accompaniment . . . but belonging, rather, to that mysterious domain designated by Lacan as ‘between two deaths’”. (Žižek 1991, 126). Questa voce disancorata costituisce la minaccia incombente: “its free floating presence is the all-pervasive presence of a nonsubjectivized object, i.e., of a voice object without support in a subject serving as its source” (127). Tale oggetto vocale rappresenta l’equivalente del *sinthome*, ossia il fulcro del godimento del soggetto che rappresenta il grado minimo di identità del soggetto all’esterno di qualsiasi edificio simbolico. Questa voce è appunto un “organ without a body” che può incalzare il lettore, esponendolo a una *jouissance* inarrestabile. In Vollmann, la dissoluzione dell’io del narratore-autore quale *rendu*, o voce acusmatica diviene tutt’uno con il testo e pertanto è massimamente perturbante perché non permette mai la dis-acusmatizzazione, ossia di localizzare nuovamente quella voce in un soggetto stabile. Di Vollmann possiamo solo dire di non sapere mai dove sia, la sua voce ci raggiunge da luoghi imprecisati, è nel tossico, è nell’amante, è nel “recording angel”, è l’“angelo della morte”, è il serial killer, è “the man in the camouflage coat” che vuole punire sadicamente le prostitute contagiandole con l’HIV. L’identificazione diviene pertanto impossibile, disgustosa, dolorosa quanto più il lettore avverte crescere, emergere in sé queste presenze. Sindrome Vollmann, la definisce Saviano, o meglio sindrome del Reale. Se Saviano rappresenta un testimone paradossale, al limite del parossismo, Vollmann non testimonia nulla, risponde all’ossessione del lettore di “esserci” solo per rivelarne l’aspetto perturbante, ossia che nell’esserci si è sempre privati dell’essere, come il soggetto di fronte al fulcro della propria fantasia fondamentale, da cui è indefinitamente alienato. Vollmann è andato anch’egli dove il lettore non potrebbe spingersi, ma a differenza di Saviano, non è mai tornato indietro, e nel seguirlo in quell’antro, “Blue Yonder”, come il titolo di un capitolo del suo *The Rainbow Stories*, il lettore è esposto alla stessa dissoluzione, che allo stesso tempo rappresenta la forma più radicale di libertà, l’abisso della libertà. Vollmann ci divora, ci sputa addosso le nostre fantasie, ci ferisce, come il perverso sadico ma nel farlo ci permette di

confrontarle, costantemente in bilico tra la posizione amore dell'analista e perversione, sicché, l'amore e il male radicale finiscono per coincidere.

In *Coyote Kills John Wayne: Postmodernism and Contemporary Fictions of the Transcultural Frontier*, Carlton Smith analizza *The Rifle*, il terzo volume all'interno del progetto *Seven Dreams*, in chiave lacaniana. Nel testo, Vollmann pone in parallelo il viaggio di Sir. John Franklin, il celebre esploratore inglese dell'Oceano Artico, morto nel 1847 nel tentativo di individuare il passaggio a nord-ovest e il viaggio autobiografico di Captain Sub-Zero, quale versione testuale dello stesso Vollmann, che mentre si trovava ad attraversare il Canada e la Groenlandia, raggiunge i territori ghiacciati di Resolute Bay. Il critico si sofferma in uno dei momenti chiave del testo in cui Sub-Zero, individua nelle increspature del ghiaccio dei segni che, attraverso una visione "obliqua", in senso lacaniano, lo identificano con la figura di Franklin, ossia con la figura dell'esploratore bianco occidentale che ha portato agli Inuit le armi da fuoco, sconvolgendo la loro civiltà. Sebbene questa identificazione potrebbe suggerire un processo di dis-accusmatizzazione, nel testo il soggetto-esploratore viene costantemente decostruito, assorbito dal vuoto della sua mancanza ad essere, attraverso continui slittamenti a cui è sottoposto, tra Vollmann in veste di autore e persona "reale", narratore, amante, esploratore, sempre Altro da sé. Ognuno di questi scarti coincide e segnala il tentativo fallito dell'incontro con l'Altro locale, lo stesso fallimento che accomuna Sub-Zero, nella sua tragica relazione d'amore con una ragazza inuit di nome Reepah, che si toglierà la vita. Le frontiere coloniali transtoriche e transculturali si capovolgono e rivelano l'inevitabile *cul-de-sac* del soggetto e della sua violenta appropriazione dell'Altro. In *The Rifle* a causa della costante rottura tra le varie istanze narrative, non è possibile comprendere con certezza da dove provenga la voce che guida il lettore, chi stia parlando in un preciso momento. Presente e passato si mescolano allo stesso modo nel passaggio costante dalla ricerca di Franklin a quella di Vollmann/Sub-Zero. Come in *The Atlas*, il testo è caratterizzato da un doppio movimento, quello del metonimico desiderio dell'Altro, dell'incontro con l'Altro, e quello della ciclicità dell'impulso che determina un ripiegamento della narrazione, prodotto dal fallimento continuo dell'incontro, l'impossibilità di stabilire una relazione autentica con l'Altro colonizzato, in ragione non solo della propria posizione di colonizzatore – come testimonia la precoce identificazione con Franklin – ma dell'impossibilità inerente dell'incontro: "Il n'y a pas de rapport sexuel" (Lacan, 1975, 34). Tale identificazione con la figura del colonizzatore, come in *An Afghanistan Picture Show*, non deve essere intesa come un tentativo di soggettivazione. Nel corso del testo Vollmann, isolato in una stazione dell'estremo nord sperimenta un senso di

alienazione dal proprio corpo indotto dall'ipotermia, determinando una destituzione dell'integrità fisica. Nella sua esplorazione, spinto compulsivamente dall'impulso determinato dall'identificazione con l'esploratore britannico, egli si spinge fino alle distese di ghiaccio che circondano il Polo-Nord magnetico, un luogo che "faces ture nothingness" (Vollmann 1995, 253). Si tratta pertanto del confronto con la zona limite, la frontiera rappresentata da una distesa bianca, l'*objet petit a*. Il confronto con esso genera una visione secondo un processo anamorfico sostenuto dal desiderio, attraverso il quale le increspature e le fessure scavate nella neve, assumono, come ne *Gli ambasciatori* di Holbein, il profilo di un "flat white skull": "It was featureless, but pocked and drifted here and there, runneled and cracked – bu mainly it was featureless, like one of those NASA photographs of the moon, because snow covered it; after only a moment the eye began to ache with failure to assign any scale; it was sickening . . . He did not want to look" (Vollmann 1995, 263). La frontiera coloniale pertanto scompare in una distesa di bianco gelo, ove il narratore-personaggio si abbandona, nel processo di attraversamento della fantasia che determina una "subjective destitution". Pertanto, tale rispecchiamento, che colloca il personaggio nella zona tra le due morti, rappresenta l'incontro del soggetto con il proprio desiderio che si verifica, per l'appunto, nella frontiera, all'estremo, a contatto con il limite, l'*objet petit a*, sicché quest'identificazione replica il rovesciamento proprio della Striscia di *Möbius*, permettendo l'emergere di quella differenza minima, il taglio del Reale, che coincide con la perdita del volto e l'emergere del soggetto come impulso di morte (\$).

Saviano non raggiunge mai tali effetti radicali, piuttosto egli cerca di mantenere la propria integrità di soggetto-personaggio anche di fronte a quelle zone limite, pertanto è proprio questa stessa sopravvivenza all'estremo a rendere l'Io del testo debordante, "abnorme". Saviano si spinge verso la frontiera della fantasia per poi tornare indietro, poiché tale incontro può verificarsi solo oltre il muro del linguaggio e può concludersi unicamente con la dissoluzione dell'Io. Questa morte simbolica, o morte testuale, viene avvertita dall'autore come una soluzione non percorribile, in una forma di rispetto, forse, alle vittime della Camorra di cui vuole ristabilire la memoria nel lettore, affinché possano divenirgli prossime. È nella radicalità di questa esposizione all'Alterità che è a mio avviso possibile individuare la differenza fondamentale tra il progetto narrativo di Vollmann e quello di Saviano. Animato da un desiderio non solo di capire ma di raccontare, di spiegare al lettore, l'autore di *Gomorra* non può fare a meno di ricomporre i frammenti del proprio Io. Pertanto per far sì che riesca a sostenere, pur momentaneamente, il vuoto del Reale, è costretto a conferirgli facoltà eccezionali, che gli impediscono di raggiungere quel grado di

compromissione con la materia narrata proprio della scrittura di Vollmann. Saviano è pertanto sempre costretto a ricostruire il quadro della sua osservazione dopo che è stato infranto nel momento in cui egli si trova al cospetto del nocciolo duro attorno a cui è costruita la fantasia del sistema, il residuo non castrato, rappresentato spesso nel testo dalla figura del “neighbor”, l’“homo sacer”, l’umanità degradata ridotta a cosa, capitale umano. Mentre Vollmann opera una metamorfosi totale, kafkiana, una “over-identification” (Žižek 1997, 74) con questa abiezione, divenendo egli stesso quella presenza insopportabile dinnanzi al lettore, attingendo alla dimensione dell’orrido, Saviano non espone mai del tutto il suo pubblico direttamente a quello spettacolo raccapricciante. Anche nei momenti migliori del testo in cui il narratore impone la ferita nella sua carne, la ferita non-morta imposta dall’oggetto eccessivo questo processo non è mai completo, ma è interrotto da una presa di distanza che permette all’Io di mantenere la sua integrità, di recuperarla all’ultimo istante, camminando sul filo del rasoio e percorrendo il bordo tagliente del Reale, come accade con i fori di proiettile. Tuttavia, in questo modo l’incontro è sempre mediato dall’Io del soggetto, che rischia pertanto di ricadere nel paradigma vittimario, laddove in Vollmann non c’è spazio per alcuna forma di compassione, in quanto il lettore è esposto ai poteri notturni dell’inumano, il potere di imporre la castrazione. Ecco perché a mio avviso l’etica di Vollmann può essere paragonata al motto dell’antico testamento “Love Thy Neighbor” (Žižek 2006a, 185), il gesto d’amore nei confronti di queste creature che non nascondono il loro essere crudele, meschino, infrangendo la griglia della vittimizzazione teorizzata da Dominik LaCapra (LaCapra 2011, 83). Questo interesse nei confronti dell’abiezione non deve essere frainteso per il tentativo di accedere direttamente a un Reale ulteriore, piuttosto rappresenta la precedenza del limite nei confronti dell’oltre trascendentale nel suo legame con la vergogna. Laddove Saviano ricorre a questa affezione nel tentativo di mantenere una certa integrità soggettiva, Vollmann affonda in quella vergogna allo scopo di trasmetterla al lettore. La vergogna emerge quando lo sguardo esterno rivela l’eccesso che è nel soggetto, determinando il collasso della distanza simbolica e rivelando ciò che in esso è più di sé stesso. Agamben descrive la vergogna come l’affezione del campo di fronte al *Muselmann*, la sensazione del suo emergere all’interno di sé in qualsiasi momento. Mentre Saviano decide di sottoporlo al questo effetto, Vollmann mira a provocarlo. Esponendosi alla vergogna, l’Io narrante di *Gomorra* rischia di venirne distrutto, tuttavia in questo modo, rafforzando l’identificazione tra il suo personaggio e il lettore, è capace di agire come uno schermo, permettendogli di provare la connessione tra questa dimensione dell’estremo e la realtà contemporanea tardo-capitalistica, attraverso il suo corpo.

Se è vero che Saviano rivela la pervasività del processo descritto da Agamben, in cui il Sistema converte l'uomo in "homo sacer", colonizza territori e corpi, mostrando il vero volto della Globalizzazione: il volto della Camorra, ciò che si avverte come assente nella scrittura di Saviano è la dimensione del "eppur si muove" (Žižek 2012b, 4), l'insistenza dell'impulso che è possibile rinvenire non solo in numerosi personaggi a cui Vollmann rivolge la sua attenzione (prostitute, alcolizzati, tossicodipendenti, violenti, *serial killers*, conquistatori), ma nell'istanza narrativa stessa. L'io narrante di Saviano subisce l'effetto di questa inumanità e rischia spesso di essere paralizzato nello sguardo di Medusa del Reale. Tuttavia egli non riesce mai a farsi veicolo di questo potere nei confronti del lettore, che può esperire questa prossimità della *jouissance* solo attraverso la mediazione di questo io-iper-testimoniale. Saviano pertanto "gives testimony", non è un "bare witness" (LaCapra 2011, 60), laddove Vollmann riesce, tramite una scrittura che si trasmuta lacanianamente in segno, ossia nell'unità minima di significante intrisa di *jouissance*, può richiamare quelle intensità affettive. Mentre in Saviano gli effetti perturbanti dello sguardo e della parola del testimone sono limitati a singoli momenti del testo, situazioni limite che l'autore tenta di arginare attraverso un eccesso di rigorismo formale, per riacquistare subito il controllo della materia narrata, in Vollmann l'io narrante non ci invita ad occupare una nicchia scavata nella sua visuale, non ci guida nel suo "safari" nel Reale, ma ci sottopone agli imperativi superegoici di una voce acusmatica che insiste nella nostra mente, sottomettendoci all'impulso scopico ed epistemologico che proietta la narrazione. In Vollmann la parola a divenire oggetto contundente, proprio in virtù della scomparsa della presenza dell'autore-narratore che viene totalmente infusa nella lettera che non si lascia manipolare, che insiste nella sua tautologica ripetizione.

L'io iper-testimoniale e protagonista di Saviano, non deve essere tuttavia confuso per un super-testimone, che esperisce gli eventi attraverso la propria presenza fisica, il proprio "corpo" simulacrale, al contrario, egli ne effettua la ri-attivazione facendosi personaggio, in cui confluiscono una pluralità di storie che collassano all'interno della voce di Roberto. In questo procedimento risiede il senso della scrittura di Saviano, nel desiderio hemingwayano di rendere la materia del racconto parte dell'esperienza di chi legge. Saviano non è un testimone in senso forte, quanto una maschera bianca, che raccoglie e comunica voci, voci che sono verità, quanto più sono affidate a un resoconto di tipo finzionale, perché non raccolgono i fatti, ma i fantasmi che quei fatti rendono concreti nella mente collettiva di chi vive il sogno del tardo-capitalismo globale. L'autore di *Gomorra* ristabilisce il collegamento tra il Reale e il Simbolico, mostrando il ripiegamento dell'uno nell'altro nel punto in cui

l'autore diviene personaggio, macchia anamorfica nel proprio resoconto. Saviano è allo stesso tempo un *surplus* di *ego* e l'assenza di *ego*, l'oggetto eccessivo e lo spazio vuoto, sicché esso è onnipresente nel testo ma non ha dimensione fisica riconoscibile. Si tratta di una dimensione corporea che emerge nel momento in cui essa viene compromessa, in cui subisce l'invasione dell'oggetto, sicché interno ed esterno si confondono e vengono sospesi momentaneamente. Esperienza e resoconto della stessa collassano l'una nell'altra. Il personaggio Roberto e l'autore Saviano rimangono pertanto invischiati in un legame che come un nastro di Möbius non permette una chiara distinzione dei piani, un legame che al termine del testo non viene reciso. In questo modo, tuttavia, egli si espone al ritorno del suo stesso doppio testuale: l'io debordante che si incontra nel testo rimane fissato al suo autore e, attraverso le innumerevoli sue rimediazioni televisive successive alla pubblicazione dell'opera, ha generato un vero e proprio simulacro. Sopravvivendo al suo testo Saviano va in un certo senso incontro al ritorno nella realtà del suo simulacro che ora invade la vita reale, più reale del Saviano persona agli occhi dei lettori e degli spettatori. Il ritorno di questo doppio imprigiona inoltre l'autore nell'autoreferenzialità del suo discorso, impedendogli in un certo senso di sfuggire a se stesso, alla propria creazione. Mentre la dissoluzione a cui va incontro il narratore-personaggio in Vollmann lascia il lettore completamente in balia della sua libertà, quello stato di angoscia che precede la consapevolezza dell'inconsistenza del grande Altro, quale requisito necessario per poter attraversare la fantasia, questa forma di cognizione (meta-)testuale è del tutto assente nei lettori di *Gomorra*, che scambiano la sopravvivenza finale del personaggio Roberto per una dichiarazione eroica. Al contrario, come si è mostrato in relazione all'intonazione del suo "Io so", tale grido testimonia l'assoluta impotenza dell'autore nei confronti del suo stesso progetto narrativo. Pertanto i momenti in cui Saviano si espone alla sua destituzione, in cui riacquista la corporeità solo nella sua compromissione, nella contaminazione dell'estraneo, dell'alieno, rischiano di rafforzare il paradigma vittimistico dell'opera, perché nella ricomposizione finale dell'io, quei momenti di debolezza rafforzano l'immagine del testimone vittima. Questo martirio senza morte (che peraltro recupera l'etimologia latina del termine, come illustrato da Agamben), risponde sia ad esigenze formali, imposte dal modello saggistico e dal realismo dell'inchiesta, sia all'impegno morale nei confronti delle vittime "reali" della Camorra e delle loro famiglie. Paradossalmente, proprio questo aspetto ha accentuato il carattere vittimario della sua narrativa. Saviano viene pertanto perseguitato dalla presenza del Roberto personaggio e subisce una derealizzazione di ritorno, andando a collassare con il suo *alter-*

ego testuale che, nella realtà perversa e oscena dell'informazione mediatica odierna, diviene, come il simulacro baudrillardiano, più reale della realtà del Saviano scrittore.

Arturo Mazzeola ha pertanto ragione ad interpretare la chiusura di *Gomorra* come una il momento in cui la ricerca delle modalità di articolazione della verità evocato da Saviano si risolve in una dichiarazione eroica che priva la sua opera di quella polisemia che in precedenza lo aveva caratterizzato. Nella scena conclusiva si realizza pertanto una sorta di identificazione acusmatica, in cui la voce, che in alcuni momenti del testo manifesta l'ambiguità sfuggente e perturbante della parola del testimone, può essere chiaramente individuata, raccordandosi a un soggetto e fornendo rassicurazioni al lettore. Quella del narratore testimone all'apertura di *Gomorra* è una voce acusmatica che ci si affretta a identificare con quella della persona di Roberto Saviano poiché la sua ubiquità determina l'emergere dell'angoscia. Sotto questo profilo, il limite del testo di Saviano non risiede nella sua eccessiva radicalità di soluzioni, quanto nel non essere radicale a sufficienza, poiché per realizzarsi completamente quell'effetto avrebbe dovuto condurre alla dissoluzione del narratore, laddove il grido che chiude il romanzo può essere concepito come una dis-acusmatizzazione. Malgrado la scena sia dotata di un simbolismo legato al rito della rinascita, essa non può che rappresentare la rinascita del simulacro di Saviano, un fantasma che torna a perseguitare l'autore persona, colonizzandolo, giacché quello spettro non è stato pacificato. Saviano, a differenza di Capote, non è vittima della realtà ma del fantasma, lo stesso fantasma che egli ha creato nell'atto finale con cui, come il *Visitor* resuscitato dall'urina, è il suo stesso doppio testuale ad essere riportato alla vita, nella sua piena consistenza. Quel fantasma ha assunto, attraverso le numerose rimediazioni dell'opera e della vicenda del suo autore, una consistenza maggiore del Roberto Saviano persona, un fenomeno comune nella realtà mediatica contemporanea, che tuttavia costituisce il limite dell'inchiesta e dell'efficacia narrativa del racconto dell'autore.

In "L'epica *popular*, gli anni novanta, la parresia" Tiziano Scarpa ricorre al concetto di "transmedialità" teorizzato da Henry Jenkins e sostiene che i numerosi comizi, gli interventi televisivi, le letture rappresenterebbero prosecuzioni transmediali del testo, contribuendo a rafforzare, fino a rendere inscindibile, l'identificazione tra la persona Roberto Saviano del testo e la sua "prosecuzione con altri mezzi". È proprio tale Io a rappresentare il punto di convergenza tra il testo e le sue successive rimediazioni transmediali. Lo scrittore fa in seguito riferimento alla teoria degli atti di parola, sostenendo che l'atto illocutorio richiede di fatto la presenza di un volto e di un nome, impegnando il proprio sé nella parola, la propria implicazione nel linguaggio. Tuttavia nel caso di Saviano nome e cognome (di fatto mai

citato nel testo) rappresentano la convergenza tra medium della scrittura e della comunicazione in presenza basata sull'immagine, sul faccia a faccia del comizio.

Sebbene Scarpa sia consapevole del carattere performativo del nome proprio, ossia di come esso costituisca un significante senza un significato, e dunque significhi unicamente l'implicazione del soggetto all'interno del linguaggio¹⁰⁹, allo stesso tempo egli non approfondisce il legame tra il significante del nome e il vuoto che esso di fatto nomina. Nella psicoanalisi lacaniana, il significante intrattiene con il soggetto una doppia relazione: esso interviene imprimendo nel soggetto il taglio primordiale che, di fatto, genera il soggetto nell'atto stesso della nominazione, e allo stesso tempo esso segnala il suo irriducibile fallimento a "coprire" il vuoto generato da questa stessa incisione primaria, generando il desiderio di recuperare ciò che è andato perduto nell'operazione, l'integrità originaria del soggetto, che di fatto rappresenta solo una ricostruzione retroattiva. Il significante, incidendo il soggetto di fatto lo genera nella sua negatività, ossia il nome proprio non corrisponde a nessuna delle caratteristiche positive del soggetto nominato, ma un elemento eccessivo, una *X*, che tuttavia emerge nel fallimento stesso della sua nominazione. Questo stesso fallimento determina inoltre l'impossibilità del soggetto di riconoscersi totalmente, e di trovare soddisfazione (godimento) nel significante, avvertendo il desiderio di recuperare ciò che è andato perduto nel taglio traumatico prodotto dal significante stesso. Nella sua operazione di "quilting", il *Master Signifier* copre pertanto tale vuoto, tale mancanza nel soggetto. In questo modo è possibile cogliere la relazione tra il *Master Signifier* e l'*objet petit a*: "an object whose status is purely virtual, with no positive consistency of its own, only a positivization of a lack in the symbolic order. Something escapes the symbolic order, and this *X* is positivized as the *objet a*, the *je ne sais quoi* which makes me desire a certain thing or person" (Žižek 2012b, 598). In questo senso è possibile affermare che non vi è "Io" senza un "a". Il Reale lacaniano non coincide pertanto non coincide con l'impossibilità del significante di cogliere la ricchezza e la complessità del mondo esterno, ma coincide con l'inconsistenza stessa dell'ordine Simbolico, la sua impossibilità di operare una totale chiusura autoreferenziale e proprio tale inconsistenza richiede l'intervento di "quilting" del *Master Signifier* a coprire tale vuoto, e in questo senso rappresenta "the signifier which falls into the Real", il correlativo dell'*objet petit a* in quanto "the Real which is on the side of the

¹⁰⁹ "Un nome proprio per funzionare deve riferirsi a qualcuno pur potendo permettersi di non avere un significato. Il nome proprio ha un significato designativo e pragmatico: significa la nostra implicazione nel linguaggio. Il nome proprio indica che anche noi, non solo le cose che diciamo, apparteniamo al linguaggio, siamo implicati nel discorso" (Scarpa 2009, 13).

symbolic” (Žižek 2012b, viii), la macchia anamorfica che impedisce al soggetto di coincidere con se stesso.

Se pertanto Scarpa riconosce il valore dell’atto di parola di Saviano, che nell’epoca dell’invasione dell’Immaginario ai danni del Simbolico, recupera la materialità del significante, una materialità tanto più intensa e traumatica quanto più è connessa proprio al trauma del Reale, al taglio del significante, è proprio questa dimensione perturbante del nome che a mio avviso viene disconosciuta nella trasmedialità dell’opera: nelle rimediazioni di *Gomorra* si assiste a un processo osceno per cui il doppio simulacrale immaginario (*Ideal – Ego* in contrapposizione all’*Ego-Ideal* testuale) prende il posto dell’Io persona di Roberto Saviano, che passa, baudrillardianamente attraverso l’ologramma (Baudrillard 1994, 105). L’altro immaginario interviene inoltre retroattivamente nel testo, generando quell’effetto perverso che Mazzarella individua come una sorta di Reale inteso come “effetto finale”, ossia illusione di coincidenza in senso forte, nella pienezza del simulacro, tra scrittore narratore e personaggio. Nelle sue apparizioni mediatiche Saviano si trova a confrontarsi con suo altro immaginario, ossia l’altro dotato di quella *jouissance* oscena preclusa all’originale e che nel testo egli non possiede, piuttosto è nel momento in cui tale *jouissance* emerge come eccesso, che l’Io testuale vacilla e, attraverso esso, il lettore. È in quei momenti intermittenti che Saviano riscopre, sperandolo su di sé, il vuoto segnalato dalla macchia anamorfica con la quale egli s’identifica. La possibilità di fare propria la parola¹¹⁰, di attingere a questa dimensione, di fatto traumatica¹¹¹, permette all’autore di recuperare il legame tra Reale e Simbolico e di occupare la posizione del vuoto nella sua coincidenza con l’eccesso, secondo la logica della parallasse. Nell’era della passione per il Reale che si confonde per un ritorno del Reale, in cui si tenta di giungere immediatamente all’oggetto, all’impossibile, annientando lo schermo che ne preclude l’accesso – finendo per rimanere inglobati in esso – Saviano riesce a farsi schermo ove proiettare le fantasie e il sogno di dominio della Camorra e di tutti noi che oggi condividiamo quel sogno, divenuto, di fatto, la nostra realtà condivisa. Il recupero del nome, della sua affermazione, rappresenta una fondamentale forma di resistenza proprio perché, come afferma Badiou in *Being and Event*, esso è sull’orlo del vuoto. Ecco dunque che l’Io di Saviano, nei momenti migliori del testo, conserva questa

¹¹⁰ “L’uomo è quel vivente che, per parlare, deve dire ‘io’, deve, cioè, ‘prendere la parola’, assumerla e farla propria”. (Agamben 2008, 96-97).

¹¹¹ Lo spazio vuoto al centro del linguaggio è il correlativo dell’elemento eccessivo senza un sito d’iscrizione, sicché ogni volta che l’uomo assume la parola, ci mette la faccia, è costretto ad esperire la non totale coincidenza con essa e l’emergere in sé stesso di un eccesso che costituisce nocciolo duro del suo essere, rispetto al quale esso è irrimediabilmente alienato, sicché tale oggetto eccessivo non è soggettivizzabile. L’esperienza stessa della soggettività determina l’emergere dell’eccesso, ciò che nel soggetto è più di lui stesso, e che non può mai essere soggettivizzato.

radicale ambiguità, quello di un Io in senso forte, dotato di una voce riconoscibile e allo stesso tempo un soggetto vuoto, uno schermo attraverso il quale le numerose voci e le storie si aggregano. Se è pertanto vero che l'io-iper-testimoniale descritto da Wu Ming 1 trasforma in parte l'Io del romanzo in un "io sfumato, finzionale, condivisibile" (Scarpa 2009, 15), laddove Scarpa sottolinea la presenza di un Io personificato, tale personificazione testuale non si realizza attraverso un volto, una faccia, ma mediante una parola e un corpo, o meglio, una parola che diviene corpo di un Io il cui racconto non si riduce ad etnografia, piuttosto egli segnala la sua separazione (in senso lacaniano) parresiasica da quella realtà, proprio attraverso la forza agente della sua parola, e non attraverso il suo volto.

In "Saviano e il potere della parola", Walter Siti sostiene che di fronte all'umiliazione della parola svilita dalle immagini dell'industria dell'intrattenimento, Saviano mette in gioco oltre le sue parole il proprio volto e la propria vita al fine di riscattare la parola dal servaggio dell'immagine. A mio avviso, quella descritta dallo scrittore può essere definita come una forma di auto-censura, una censura dell'Io in luogo della propria voce, spostando il peso ontologico della propria esistenza dal soggetto al linguaggio: la Sostanza si fa Soggetto. In questo modo, la sua presenza testuale permette alla sua parola di divenire contundente, carica di "quell'energia (o quell'aura) [quella *jouissance*] . . . quel carisma per cui si crea un'attesa della parola, e per cui la parola, quando arriva, possiede un peso" (Siti 2010,3), il peso del Reale. Tuttavia la "conquista di una presenza" (3) avviene a un prezzo: tale presenza della parola è in un certo senso drenata da quella dello scrittore, sicché egli è "qualcosa di più" – un *surplus* rispetto al testo, qualcosa che protrude, una macchia – e allo stesso tempo "qualcosa di meno" rispetto all'uomo. Nel testo, Saviano è un personaggio/non-personaggio e solo attraverso le rimediazioni successive di *Gomorra*, in un certo senso, si è oscenamente attribuito un volto rassicurante al Roberto del libro. Saviano ha inconsciamente favorito tale processo nella scelta finale di far coincidere la voce di quel (non-)personaggio con il Roberto che sopravvive alla fine del testo, provocandone la dis-acusmatizzazione. Si assiste pertanto a una sorta di un disconoscimento feticistico del vuoto che Saviano rappresenta nel testo attraverso la trasmedialità della sua opera: un tentativo di placare, attraverso il "fenomeno Saviano", quale icona mediatica e non icona simbolica e testuale, l'ambiguità perturbante di questo io testimoniale. Se dunque il Saviano testuale non si possa definire affatto un non-io collettivo, ma al contrario un io dotato di una forte componente anagrafica da cui deriverebbe la sua forza parresiasica, come sostiene Scarpa, allo stesso tempo, non si può negare il potere perturbante che emerge proprio nel momento in cui tale Io autobiografico acquista tutta la sua densità e forza performativa emergendo dalla realtà in cui è inserito, il sogno di dominio

della Camorra. In questo modo egli si configura come un eccesso nei confronti della sua stessa identità simbolica, sicché lacanianamente egli va incontro alla perdita della faccia anagrafica, i cui contorni si fanno sfuocati, divenendo pertanto un io-iper-testimoniale, non in senso mediatico, ma come schermo andando la posizione ad occupare la posizione dell'analista che articola i sintomi di quella realtà. Questa è l'esperienza del linguaggio che Saviano fa propria, senza tuttavia spingersi al limite di identificarsi con questa negatività, senza mai abbracciarla come accade in Vollmann. L'autore di *Gomorra* non si immerge nella notte del mondo hegeliana ma rimane sospeso tra le due morti senza attraversare la seconda morte, rimane una macchia anamorfica.

Alla luce di queste considerazioni è pertanto possibile concepire la differenza tra la scrittura e la parola a cui Saviano ricorre in *Gomorra* e la lettera incandescente (hawthorniana), insistente di Vollmann come il passaggio dalla seconda alla terza estetica lacaniana secondo il modello descritto da Massimo Recalcati, sulla base delle riflessioni di Lacan (Recalcati 2007, 36). Lo psicoanalista italiano chiarisce come le "tre estetiche" descritte non costituiscano un discorso organico sull'arte, piuttosto esse mirano a definire le modalità con cui in una pratica simbolica possa verificarsi l'incontro con la dimensione, irriducibile alla rappresentazione, del reale. Esse pertanto si fondano su tre differenti paradigmi del godimento, ossia tre modalità del Reale della *jouissance*.

Se la prima delle tre estetiche concepisce l'arte come il tentativo di costeggiare il vuoto attorno al quale si struttura l'ordine Simbolico, senza scadere mai nel culto realistico e perverso per la Cosa, ma mantenendo da essa una distanza minima, attraverso una forma di sublimazione insita nell'oggetto elevato alla dignità della Cosa¹¹², la seconda estetica è concepita come un'estetica anamorfica. L'opera d'arte è concepita come incontro, attraverso l'organizzazione del significante, con il Reale, in quanto irriducibile a tale organizzazione. Essa pertanto si sofferma sull'oggetto anamorfico, sospeso, che produce una rottura perturbante del familiare. Secondo quest'estetica non è il soggetto a contemplare l'opera ma l'opera stessa a restituire lo sguardo, secondo le modalità che Roland Barthes attribuisce al "punctum" nella fotografia. Ciò apre il problema della figuralità stessa del soggetto: "Si tratta della 'funzione macchia'. Quest'ultima mostra il soggetto come consegnato allo sguardo dell'Altro, ad uno sguardo che viene dal di fuori e sovverte l'idea classica del soggetto come artefice della rappresentazione . . . è l'oggetto che lo guarda e il soggetto si sente sprofondare nella sua 'nuda vita', nel suo essere oggetto 'di troppo'" (Recalcati 2007, 57).

¹¹² "[L]'estetica del vuoto sottrae l'oggetto 'rinnovato' dall'impero mondano dell'utilizzabilità, per indicare attraverso l'oggetto, ma ben al di là di ogni logica dell'Utile, il vuoto centrale della Cosa". (Recalcati 2007, 50)

L'opera d'arte si configura come luogo d'incontro con la macchia che buca l'organizzazione semantica dell'opera. Secondo tale concezione tuttavia il soggetto stesso costituisce la macchia, quale eccedenza esclusa dalla presa del significante, punto cieco della visione. In questo senso dunque è possibile identificare la figura del narratore-personaggio all'interno del proprio resoconto, il punto in cui il soggetto come oggetto nel campo dell'Altro restituisce lo sguardo, e, nel caso di Saviano, ingloba il soggetto, per prenderne il posto. L'arte è pertanto quell'operazione simbolica che causa l'emergere del reale quale infigurabile. La funzione di questa forma d'arte è pertanto "la funzione in cui il soggetto, afferma Lacan, ha da reperirsi come tale. Come tale significa come limite infigurabile, ossia nel suo reale più proprio, nel suo reale irriducibile alla catena significante in cui il soggetto è rappresentato. Il quadro non rappresenta, non rientra nella rappresentazione ma è quella funzione che fa sorgere il soggetto come limite della rappresentazione" (Recalcati 2007, 54). Queste parole riflettono l'antagonismo insito nel nome e nel personaggio di Roberto all'interno del testo, configurandosi come l'eccesso, il punto limite della rappresentazione e pertanto non figurabile, privo di tratti distintivi che possano identificarlo con certezza. Il Reale in questo caso rappresenta l'eccesso che determina il collasso della cornice della raffigurazione, in quei momenti in cui il soggetto Roberto incontra l'oggetto che rappresenta se stesso nel campo dell'Altro, in cui lo sguardo non è pacificato e pertanto erompe (*extimite*).

La terza estetica viene descritta da Recalcati come l'estetica della lettera o della singolarità ove il Reale non risiede nel dettaglio in eccesso della figura anamorfica, ma sull'emergenza "del tratto singolare, irriducibile all'universalità del significante: impronte uniche, segni irripetibili si disegnano sulla terra, al limite . . . tra significato e godimento" (Recalcati 2007, 63). Questo tratto non corrisponde al significante all'interno della catena della significazione, ma attraverso una sorta di *clinamen*, esso rappresenta una singolarità svincolata dall'articolazione simbolica. L'eccesso del reale si realizza pertanto attraverso la ripetizione della singolarità contingente, la lettera come destino, la lettera che proprio come nella narrativa di Volmann insiste e si ripete ancora e ancora. In Vollmann questi tratti singolari sono una costante inalienabile, il marchio stesso dell'autore: il *videogame*, il *picture-show*, la parrucca, la foto, i fucili, l'atlante. Si tratta dunque di forma di scrittura segue un processo riduttivo, ossia in seguito all'amplificazione propria della significazione (S2), si ha la contrazione nella lettera traumatica, *le sinthome*, sicché l'Io dell'autore scompare, dissolvendosi nella lettera, che rimane come unica spoglia della sua cancellazione, della sua discesa nella notte del mondo.

Se pertanto la prospettiva di Saviano mira a creare uno squarcio nella percezione della realtà, quella del sogno di dominio della Camorra, un sogno totalizzante e nazificante che riduce gli individui a capitale umano, di cui l'autore rappresenta anamorficamente l'elemento eccessivo, allo stesso tempo interno ed esterno, Vollmann si dissolve completamente nella materia narrata. Egli non sopravvive, non "resuscita" dopo essersi sottoposto all'ordalia, ma emerge come qualcos'altro, una lettera bruciante di *jouissance*, le *sinthome*.

Bibliografia

Bibliografia primaria:

WILLIAM TREVOR VOLLMANN

Libri

Vollmann, Trevor, William. *Thirteen Stories and Thirteen Epitaphs*. New York: Grove Press, 1992. Print.

---. *An Afghanistan Picture Show: Or, How I Saved the World*. Farrar, Straus and Giroux 1992. Print.

---. *Argall*. New York: Viking, 2001. Print.

---. *The Atlas*. New York: Viking, 1996. Print.

---. *Butterfly Stories*. New York: Grove Press, 1992. Print.

---. *Europe Central*. New York: Viking, 2005. Print.

---. *Into the Forbidden Zone: A Trip Through Hell and High Water in Post-Earthquake Japan*. Byliner, 2011 Print.

---. *Kissing the Mask: Beauty, Understatement and Femininity in Japanese Noh Theater*. Ecco, 2010. Print.

---. *The Ice Shirt*. New York: Viking, 1990. Print.

---. *Imperial*. New York: Viking, 2009. Print.

---. *Poor People*. New York: Ecco, 2007. Print.

---. *Riding Toward Everywhere*. New York: Ecco, 2008. Print.

---. *Rainbow Stories*. New York: Penguin, 1992. Print.

---. *The Rifle*. New York: Penguin, 1995. Print.

---. *Rising Up and Rising Down: Some Thoughts on Violence, Freedom and Urgent Means*. London: Harper Perennial, 2005. Print.

---. *The Royal Family*. New York: Viking, 2000. Print.

---. *Whores for Gloria*. New York: Pantheon, 1992. Print.

---. *You Bright and Risen Angels*. New York: Penguin, 1989. Print.

Vollmann, Trevor, William, McCaffery Larry, and Hemmingson Michael J. *Expelled from Eden: A William T. Vollmann Reader*. New York: Thunder's Mouth Press, 2004. Print.

William T. Vollmann to Richard Hocking, 1 June 1983, box 12, folder 42, *William T. Vollmann Collection, Rare Books and Manuscripts*. Library of the Ohio State University Libraries, Columbus, Ohio.

Articoli

---. "Across the Divide". *New Yorker* May 15, 2000: 58-73. Print.

---. "American Writing Today: A Diagnosis of the Disease". *Conjunctions* 15 (1990): 255-58. Print.

---. "A Traveller's Epitaph". *ZYZZYVA* 10.4 (1994): 25. Print.

---. "Breakout". *Grand Street* 72, Detours (Autumn, 2003). 176-214. Print.

---. "The Cave of Sheets". *Grand Street* 39, 1991. 34-50. Print.

---. "Coffee Camp". *Grand Street* 67, Fire (Winter, 1999). 51-61. Print.

---. "Divine Men". *Grand Street* 36 (1990). 132-137. Print.

---. "A good death: Exit strategies". *Harper's Magazine* November 2010. 36-52. Print.

---. "A head for the emir: Travels in Iraqi Kurdistan". *Harper's Magazine* April 2010. 41-54. Print.

---. "Homeless in Sacramento: Welcome to the new tent cities". *Harper's Magazine* March 2010. 28-46. Print.

---. "Rising Up and Rising Down: Some Thoughts on Violence, Freedom and Urgent Means". *Grand Street* 65 (Summer 1998): 87-103. Print.

---. "The Saviors". *New Yorker* June 21, 1999: 58-70. Print.

---. "Scintillant Orange". *Conjunctions* 11 (1988): 45-99. Print.

---. "Something to die for". *Review of Contemporary Fiction* 13. 2 (Summer 1993): 25-27. Print.

---. "They came out like ants". *The best American travel writing 2005*. Boston : Houghton Mifflin Co., c2005. Print.

---. "The White Knights". *Conjunctions* 12 (1988): 172-222. Print.

---. "William T. Vollmann against the tyrannical world". *032c* 19 (Summer 2010). Print.

---. "You See, I Love Life". *Grand Street* 53 (Summer, 1995): 146-155. Print.

Vollmann, Trevor, William and Tom Sachs. "Cultural Prosthetics". *Grand Street* 60 (Spring 1997): 16-25. Print.

Vollmann, Trevor, William, and Tom Sachs "Cultural Prosthetics". *Grand Street* 60, Paranoia (Spring, 1997): 16-25. Print.

Interviste

William T. Vollmann, interview by Madison Smartt Bell, *Paris Review – The Art of Fiction* 163. Print

---. interview by Tony DuShane, *Bookslut*, November 2005. Print.

---. interview by Ben Bush, *thefanzine.com*, May 2006. Web. 29 gennaio 2014. <
<http://thefanzine.com/interview-with-william-t-vollmann-2/>>

ROBERTO SAVIANO:

Libri

Saviano, Roberto. *La Bellezza e l'Inferno*. Milano: Mondadori, 2009. Print.

---. *Il contrario della morte*. Milano: Rcs quotidiani per il Corriere della Sera. 2007. Print.

---. *Gomorra. Viaggio nell'Impero Economico e nel Sogno di Dominio della Camorra.*

Milano: Mondadori, 2007. Print.

---. *La parola contro la camorra.* Torino: Einaudi, 2010. Print.

---. *Supersantos.* Milano: Feltrinelli, 2012. eBook.

---. *Zero zero zero.* Milano: Feltrinelli, 2013. Print.

Saviano, Roberto, et al. *La Ferita. Racconti per le vittime innocenti di camorra.* Napoli, ad est dell'equatore, 2009. Print.

Saviano, Roberto e William Langewiesche. *Raccontare la realtà,* Roma: Internazionale, 2008. Print.

Articoli

---. "Apocalypse Vietnam". *L'Espresso* 31 maggio 2008. Print.

---. "Boss e poeti". *Nazione Indiana* 13 febbraio 2005. Web. 29 gennaio 2014.

<<http://www.nazioneindiana.com/2005/02/13/boss-e-poeti/>>.

---. "La brillante carriera del giovane di sistema". *Nazione Indiana* 26 ottobre 2004. Web. 29 gennaio 2014. <<http://www.nazioneindiana.com/2004/10/26/la-brillante-carriera-del-giovane-di-sistema/>>.

---. "La bugia perenne", *Nazione Indiana* 23 settembre 2004. Web. 29 gennaio 2014.

<<http://www.nazioneindiana.com/2004/09/23/la-bugia-perenne/>>.

---. "La città di notte". *Nazione Indiana* 22 marzo 2004. Web. 29 gennaio 2014.

><http://www.nazioneindiana.com/2004/03/22/la-citta-di-notte/>>.

---. "Un colpo alla testa, così muoiono i bulli che danno fastidio al clan". *Robertosaviano.it* 19 maggio 2005. Web. 29 gennaio 2014 <<http://www.robertosaviano.it/articoli/un-colpo-alla-testa-cosi-muoiono-i-bulli-che-danno-fastidio-al-clan/>>.

---. "Come sta la verità nel paese di Gomorra". *Repubblica* 27 ottobre 2007. Print.

- . “così De Seta mi insegnò a combattere il male con l’ arte”. *Repubblica* 20 dicembre 2008. Print.
- . “Felicia”, *Nazione Indiana* 08 dicembre 2004. Web. 29 gennaio 2014.
<<http://www.nazioneindiana.com/2004/12/08/felicia/>>.
- . “Ferdinando Tartaglia, Fenomenologia di un’eresia anarchica”. *Nazione Indiana* 10 aprile 2005. Web. 29 gennaio 2014.
<<http://www.nazioneindiana.com/2005/04/10/ferdinando-tartaglia/>>.
- . “Nei film di Scorsese la mafia che conosco”. *Repubblica* 27 novembre 2011. Print.
- . “Kaddish per Enzo”. *Nazione Indiana* 27 agosto 2004. Web. 29 gennaio 2014.
<<http://www.nazioneindiana.com/2004/08/27/kaddish-per-enzo/>>.
- . “Inferno napoletano”. *L'espresso* 36 14 settembre 2006. Print.
- . “L’infinita congettura”. *Nazione Indiana* 27 febbraio 2004. Web. 29 gennaio 2014.
<<http://www.nazioneindiana.com/2004/02/27/l%E2%80%99infinita-congettura/>>.
- . “Io, la mia scorta e il senso di solitudine”. *Repubblica* 16 ottobre 2009. Print.
- . “Io so e ho le prove”. *Nazione Indiana* 02 dicembre 2005. Web. 29 gennaio 2014.
<<http://www.nazioneindiana.com/2005/12/02/io-so-e-ho-le-prove/>>.
- . “Langewiesche, scrittore d'aria, di terra e di mare”. *Nazione Indiana* 02 dicembre 2005.
Web. 29 gennaio 2014. <<http://www.nazioneindiana.com/2006/09/06/langewiesche-scrittore-daria-di-terra-e-di-mare/>>.
- . “Lettera all’Italia infelice”. *L'Espresso* 16 ottobre 2009. Print.
- . “Manager rosa, matriarcato della camorra”. *Robertosaviano.it* 16 maggio 2005. Web. 29 gennaio 2014. <<http://www.robertosaviano.it/articoli/manager-rosa-matriarcato-della-camorra/>>.
- . “Il mercato del sesso”. *L'Espresso* 04 novembre 2009. Print.

- . "Il mestiere dei soldi". *Nazione Indiana* 15 dicembre 2004. Web. 29 gennaio 2014. <<http://www.nazioneindiana.com/2004/12/15/da-sud-n%C2%B03-il-mestiere-dei-soldi/>>.
- . "A occhi aperti". *Le nuove voci della narrativa italiana raccontano la realtà, et al.*, Milano: Mondadori, 2008. Print.
- . "L'odiatore". *Nazione Indiana* 04 maggio 2004. Web. 29 gennaio 2014. <<http://www.nazioneindiana.com/2004/05/04/l%E2%80%99odiatore/>>.
- . "La parola camorra non esiste". *Nazione Indiana* 16 settembre 2003. Web. 29 gennaio 2014. <<http://www.nazioneindiana.com/2003/09/16/la-parola-camorra-non-esiste/>>.
- . "Prefazione a Nanni Balestrini". *Sandokan, storia di camorra*. Roma, Derive Approdi, 2009. Print.
- . "Quanto costa una parola". *L'espresso* 52 4 gennaio 2007. Print.
- . "Vi racconto l'impero della cocaina". *L'espresso* 10 15 marzo 2007. Print.
- . "Le ragioni delle parole più forti della pietre". *Repubblica* 23 dicembre 2010. Print.
- . "Saviano: 'La libertà è una vescica'". *Vanity Fair* 20 dicembre 2012. Print.
- . "Da Scampia si vede Pechino". *L'espresso* 38 (28 settembre 2006). Print.
- . "Così Scarface è diventato un mito per tutti i boss". *Repubblica* 29 settembre 2011. Print.
- . "Sindrome Vollmann". *Espresso* 14 novembre 2007. Print.
- . "Striking Back Against the Mob". *Washington Post* 28 giugno 2008. Print.
- . "La sua lingua non è la lingua del potere". *Unità* 26 ottobre 2006. Print.
- . "La terra padre". *Nazione Indiana* 02 giugno 2005. Web. 29 gennaio 2014. <<http://www.nazioneindiana.com/2005/06/02/la-terra-padre/>>.

---. "Tutto è corpo e materia". *Carmilla: Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione*

12 settembre 2006. Web. 29 gennaio 2014.

<<http://www.carmillaonline.com/2006/09/12/tutto-e-coro-e-materia/>>

---. "Il ventennio dell'arabesco". *Repubblica* 14 novembre 2011. Print.

---. "Zola, perché il suo "j'accuse" è ancora un modello". *Repubblica* 18 novembre 2011.

Print.

Other Works

Adorno, Theodor, and Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso, 1997.

Print.

Agamben, Giorgio. *Che Cos'è un Dispositivo*. Roma: Nottetempo, 2006. Print.

---. "Heimliche Komplizen. Über Sicherheit und Terren". *Frankfurter Allgemeine Zeitung*

219 (20 September 2001): 45. Print.

---. *Homo Sacer. Potere Sovrano e Vita Nuda*. Torino: Einaudi, 2005. Print.

---. *Homo sacer: Quel che resta di Auschwitz*. Torino: Einaudi, 1998. Print.

---. *Il sacramento del linguaggio. Archeologia del giuramento*. Bari: Laterza, 2008. Print.

---. *Lo stato di eccezione*. Milano: Bollati Boringhieri, 2003. Print.

---. *L'Uomo Senza Contenuto*. Milano: Rizzoli, 2004. Print.

Alison, James. *Faith Beyond Resentment: Fragments Catholic and Gay*. London: Darton,

Logman & Todd, 2001. Print.

Amiel, Vincent. *La coscienza dello sguardo*. Trans. Roberto Peccenini. Genova: Le Mani,

1998. Print.

Amrani, Sarah. "Ai confini della realtà e ai margini della letteratura di genere: la figura

dell'Altro nella narrativa italiana di inizio millennio". *Negli archivi e per le strade. Il*

- ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Ed. Luca Somigli. Roma: Aracne editrice, 2013. 471-484. Print.
- Antonello, Pierpaolo, and Florian Mussgnug. *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*. Peter Lang, 2009. Print.
- Arendt, Hannah. *On Violence*. New York: Harcourt Brace and Company, 1969. Print.
- Badiou, Alain. *Being and Event*. Trans. Oliver Feltham. New York: Continuum, 2005. Print.
- Badiou, Alain. *The Century*. 2005. Trans. Alberto Toscano. Cambridge: Polity Press, 2007. Print.
- . *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Translated by Peter Hallward. London: Verso, 2001. Print.
- . "Fifteen Theses on Contemporary Art". *Lacanian Ink* 23 (Spring 2004): 100–119. Print.
- . *Logic of Worlds*. Trans. Alberto Toscano. London-New York: Continuum, 2009. Print.
- . "On a Finally Objectless Subject". *Who Comes after the Subject?*. Eds. Eduardo Cadava, Peter Connor e Jean-Luc Nancy. London-New York: Routledge: 24-32, 1991. Print.
- . *Theory of the Subject*. 1982. Trans. Bruno Bosteels. London-New York: Continuum, 2009. Print.
- Badiou, Alain e Simon Critchley. "'Ours Is Not a Terrible Situation'". *Philosophy Today* 51.3 (2007): 357-6. Print.
- Bakhtin, Mikhail. "Author and Hero in Aesthetic Activity". *Art and Answerability, Early Philosophical Essay*. Austin: University of Texas Press, 1990. Print.
- . *The Dialogical Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. Print.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Print.
- . *Speech Genres and Others Late Essays*. Austin: Texas University Press, 1986. Print

- . *Toward a Philosophy of the Act*. Eds. V. Lipianov, M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1993. Print.
- . "Toward a Reworking of Dostoevsky Book". *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Print.
- Barnard Suzanne, e Bruce Fink. *Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality*. Albany: State University of New York Press, 2002. Print.
- Barthes, Roland. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Trans. Renzo Guidieri. Torino: Einaudi, 1980. Print.
- . 'The Death of the Author'. *Authorship: From Plato to Postmodernism: A Reader*. Ed. Seán Burke. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995. 125–30. Print.
- . *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973. Print.
- . *S/Z*. Trans. Richard Miller. London: Cape, 1974. Print.
- Barthes, Roland, Thomas Clerc e Eric Marty. *The Neutral: Lecture Course at the Collège de France (1977-1978)*. New York: Columbia University Press, 2005. Print.
- Bataille, Georges. "Abjection and Miserable Forms". *More & Less*. Ed. Sylvère Lotringer. Pasadena, CA: Art Center of College and Design, 1999. 8-13. Print.
- Baudrillard, Jean. "Aesthetic Illusion and Disillusion". *The Conspiracy of Art*. New York: Semiotext(e), 2005. Print
- . *The Ecstasy of Communication*. Trans. Bernard Schutze and Caroline Schutze. Ed. Sylvère Lotringer. New York: Semiotext(e), 1988. Print.
- . *Fatal Strategies*. New York: Semiotext(e), 1990a. Print.
- . *The Perfect Crime*. (1995). London-New York: Verso, 1996. Print.
- . *Lo Scambio Simbolico e la Morte*. Milano: Feltrinelli, 2007. Print.

- . *Seduction* (1979). Trans. Brian Singer. Montreal: New World Perspectives Press, 1990b. Print.
- . *Simulacra and Simulation*. 1981. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994. Print.
- . *The Spirit of Terrorism*. London: Verso, 2003. Print.
- . *Symbolic Exchange and Death*. 1976. London: Sage, 1993. Print.
- . "The Violence of the Image". *The European Graduate School. Graduate & Postgraduate Studies*. n.p. 2003. Web. 29 gennaio 2014. <
<http://www.egs.edu/faculty/jean-baudrillard/articles/the-violence-of-the-image/>>.
- Baudrillard, Jean, and Jim Fleming. *Fatal Strategies*. Paris: Pluto, 1990. Print
- Bauman, Zygmunt. *Europe, an Unfinished Adventure*. London: Polity, 2004. Print
- . *In Search of Politics*. Cambridge: Polity Press, 1999. Print.
- Belau, Linda. "Trauma and the Material Signifier". *Postmodern Culture* 11. 2 (January 2001): n.pag. Web. 29 gennaio 2014. <<http://www3.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.101/11.2contents.html>>.
- Bellavista, Andrea. *Schermi perturbanti: per un'applicazione del concetto Unheimliche all'enunciazione filmica*. Milano: Vita e Pensiero, 2005. Print.
- Benedetti, Carla, et al. "Roberto Saviano Gomorra". *Allegoria* 57 (2008): 173-195. Print.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*, Harvard University Press, 2002. Print
- . "Critique of Violence". 1920-21. Trans. Edmund Jephcott. *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Ed. Peter Demetz. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. 277-300. Press.
- . *Illuminations*. Fulham: Fontana Press, 1992. Print.
- . *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008. Print.

Bernstein, Michael André. "The Poetics of Ressentiment". *Rethinking Bakhtin*. Ed. Gary

Saul Morson. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1989. Print.

Bertoni, Federico. *Realismo e letteratura: una storia possibile*. Torino: Einaudi, 2007. Print.

Bloch, Ernst. *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 1980. Print.

Boghossian, Paul. *Paura di conoscere. Contro il relativismo e il costruttivismo*, tr.it,

Carocci, Roma 2006. Print.

Boorstin, Daniel J. *The Image: Or What Happened to the American Dream*. New York:

Atheneum, 1962. Print.

Brecht, Bertolt. "The Measures Taken" (1930). *The Jewish Wife and Other Short Plays*.

New York: Grove Press, 1965. 75-108. Print.

Bruce, Fink. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis*. Cambridge: Harvard

University Press, 1997. Print.

Butler, Judith. *Bodies That Matters: On the Discursive Limits of "sex"*. New York

Routledge, 1993. Print.

---. *Critica della violenza etica*. Milano: Feltrinelli Editore, 2006. Print

---. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1990. Print.

---. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004. Print

Casadei, Alberto. "Gomorra e il naturalismo 2.0". *Memoria in Noir: un'indagine*

pluridisciplinare. Eds. Monica Jansen e Yasmina Khamal. Bruxelles: Peter Lang,

2010. 107-122. Print.

---. "Il grande romanzo italiano non esiste?". Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla

realtà nella narrativa di inizio millennio. Ed. Luca Somigli. Roma: Aracne editrice,

2013. 3-44. Print

---. "Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea". *Finzione, cronaca, realtà*.

Scambi, intrecci e prospettive della narrativa italiana contemporanea. Ed. Hannah Serkowska. Massa: Transeuropa, 2011. Print.

---. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: il Mulino, 2007. Print.

Cesarani, Remo. "La maledizione degli 'ismi'". *Allegoria* 65-66 (2012): 191-213. Print.

Caserio, Robert, and James Cather. "Vollmann and the Distinction of Historical Fiction".

Symploké 12.2 (2004): 106-129. Print

Champion, Edward. "Vollmann's Aesthetic Realism". *Reluctant Habits* 7 giugno 2006.

Web. 29 gennaio 2014. <<http://www.edrants.com/vollmanns-aesthetic-realism/>>.

Chiesa, Lorenzo. *Subjectivity and Otherness: A Philosophical Reading of Lacan*. Ed. Slavoj

Žižek. London-Cambridge; MIT Press, 2007. Print.

Chimenti, Dimitri. "Innesti e Prelievi e Inserti in *Gomorra* di Roberto Saviano". *Carmilla*:

Letteratura, Immaginario e cultura d'opposizione.

<<http://www.carmillaonline.com/archives/2009/03/002974.html#002974>>

Chimenti, Dimitri, and Massimiliano Coviello. "Il discorso letterario alla prova del reale".

Nazione Indiana 18 dicembre 2009. Web. 29 gennaio 2014. <

<http://www.nazioneindiana.com/2009/12/18/il-discorso-letterario-alla-prova-del-reale/>>.

Chiesa, Guido. "Dove c'è sentimento, c'è speranza". *Carmilla: Letteratura, immaginario e*

cultura d'opposizione 20 gennaio 2009. Web. 29 gennaio

2014<<http://www.carmillaonline.com/2009/01/20/dove-c-sentimento-c-speranza/>>

Clifford, James. "On Ethnographic Authority". *Representations* 2 Spring 1983:118-146.

Print

Coates, Ruth. *Christianity in Bakhtin, God and the Exiled Author*. Cambridge: Cambridge

University Press, 1998. Print

- . "The First and the Second Adam in Bakhtin's Early Thought". *Bakhtin and Religion: A Feeling for Faith*. Eds. Susan M. Felch, Paul J. Contino. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001. Print.
- Copjec, Joan, ed. *Shades of Noir: A Reader*. London-New York: Verso, 1993. Print.
- . ed. *Supposing the Subject*. London-New York: Verso, 1994. Print.
- . "Vampires, Breast-Feeding and Anxiety". October 58 (1991): 25-43. Print.
- Cortellessa, Andrea. "Reale, troppo reale: ritratto di una generazione traumatizzata senza evento traumatico, ovvero, come mai gli scrittori si trasformano in reporter?". *Specchio+* (novembre 2008): 17-18. Print.
- . ed. "Lo stato delle cose. Lo sguardo degli autori italiani di nuova generazione sul mondo e su se stessi, tra scrittura di genere, esempi di non-fiction, reportage e memoriali". *Specchio+* (novembre 2008): 137-148. Print.
- . "La terra della prosa". *Allegoria* 64 (2011): 51-79. Print.
- Criniti, Stephen Francis. "Navigating the Torrent: Documentary Fiction in the Age of Mass Media". Diss. University of Cincinnati. Cincinnati, OH. 2007. Print.
- Culler, Johnathan D.. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2007. Print.
- Daly, Glyn. "Ideology and its Paradoxes: Dimensions of Fantasy and Enjoyment". *Journal of Political Ideologies* 4.2 (1999): 219-238. Print.
- De Caro, Mario e Maurizio Ferraris, eds. *Bentornatà realtà. Il nuovo realismo in discussione*. Torino: Einaudi, 2012. Print.
- Dean, Jodi. *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*. Cambridge-Malden: Polity Press, 2010. Print.
- Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. 1968. London-New York: Continuum, 2004. Print.

- . *Negotiations*. New York: Columbia University Press, 1995. Print.
- . *Pourparlers*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990. Print.
- Deluze, Gilles, and Felix Guattari. *L'Anti-Edipo. Capitalismo e Schizofrenia*. Torino: Einaudi, 2002. Print.
- . *Mille Plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980. Print.
- Dentiths, Simon. *Bakhtinian Thought, An Introductory Reader*. London: Routledge, 1995. Print
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1969. Print
- . "Force of Law". *Deconstruction and the Possibility of Justice*. Eds. Drucilla Cornell, Michel Rosenfeld, David Gray Carlson, London: Routledge, 1992. Print
- . *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. 1994. New York: Routledge. 2006. Print.
- Dolar, Mladen. "Cogito as the Subject of the Unconscious". *Cogito and the Unconscious*. Ed. Slavoj Žižek Durham, NC: Duke University Press, 1998. 11-40. Print.
- . 'I Shall Be With You On Your Wedding-Night': Lacan and the Uncanny. *October* 58 (1991): 5-23. Print.
- Donnarumma, Raffaele. "Angosce di derealizzazione. Fiction e non-fiction nella narrativa italiana di oggi". *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive della narrativa italiana contemporanea*. Ed. Hannah Serkowska. Massa: Transeuropa, 2011. 23-50. Print.
- . "E se facessimo sul serio?". *Nazione Indiana*. 31 ottobre 2008. Web. 29 gennaio 2014. <[www.http://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/](http://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/)>
- . "Ipermodernità: ipotesi per un congedo del postmoderno". *Allegoria* 64 (2011): 15-50. Print.

- . “Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi”. *Allegoria* 57 (2008): 26-54. Print.
- . “Schemi. Narativa italiana di oggi e televisione”. *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Ed. Luca Somigli. Roma: Aracne editrice, 2013. 45-102. Print
- Donnarumma, Raffaele, Gilda Policastro e Giovanna Taviani, eds. “Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema”. *Allegoria* 57 (2008): 7-93. Print.
- Engel, Pascal e Richard Rorty. *A cosa serve la realtà?*. Bologna: il Mulino, 2007. Print.
- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995. Print.
- Foucault, Michel. ‘What is an Author?’. *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ed. Josué V. Harari. London: Methuen, 1979. 141–60. Print.
- . *The History of Sexuality: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. Harmondsworth: Penguin, 1981. Print.
- Eco, Umberto. “Ci sono cose che non si possono dire. Di un realismo negativo”. *Alfabeta* 2 16 marzo 2012. Web. 29 gennaio 2014. <www.alfabeta2.it/2012/03/16/ci-sono-delle-cose-che-non-si-possono-dire/>.
- . *Lector in Fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. 1979. Milano: Bompiani, 2006. Print.
- . *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani 2011. Print
- . *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani 2011. Print
- . *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. 1962. Milano: Bompiani. 2000. Print.
- . *Il realismo minimo*. Repubblica 11 03 2012. Print.

- Emerson, Caryl. "Editor's Preface". *Mikhail Bakhtin. Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. xxix-xliii. Print.
- . *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton University Press, 1997. Print.
- . *Rethinking Bakhtin, Extensions and Challenges*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1989. 197-224. Print.
- Ferraris, Maurizio. *Il manifesto del nuovo realismo*. Berli: Laterza, 2012. Print.
- . "Risposta a Vattimo". *Alias-Domenica/Il Manifesto* 8 aprile 2012. Web. 29 gennaio 2014. <labont.it/wordpress/wp-content/uploads/2011/11/VattimoFerraris-8.4.2012-ilManifesto.pdf>
- Flisfeder, Matthew *The Symbolic, the Sublime, and Slavoj Žižek's Theory of Film*. Palgrave MacMillan, 2012. Print.
- Foerster, Heinz von. *Observing Systems*. Seaside, Calif.: Intersystems, 1985. Print.
- Foley, Barbara. *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986. Print.
- Forlani, Francesco. "Tutto è corpo e materia. Una conversazione con Roberto Saviano". *Carmilla. Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione*. 12 settembre 2006. Web. 29 gennaio 2014. <http://www.carmillaonline.com/2006/09/12/tutto-e-coro-e-materia/>
- Foster, Hal. "Obscene, Abject, Traumatic". *October* 78 (1996): 106-124. Print.
- Foster Wallace, David. "Westward the Course of Empire Takes Its Way". *Girl with Curious Hair*. New York: Norton. 231-201. Print
- Foucault, Michael. *Bisogna Difendere la Società*. Milano: Feltrinelli, 1998. Print
- . *Sorvegliare e Punire. Nascita delle Prigioni*. Torino: Einaudi, 2005. Print
- Foucault, Michael, and Colin Gordon. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977 by Michael Foucault*. New York: Panteon Book, 1980. Print.

- Fujii, Hikaru. "The American Traveler's Love and Solitude: 'The Atlas', or William T. Vollmann's Pragmatics of the Double". *American Studies* 53. 4 (2008): 507-520. Print.
- Gallippi, Franco. "Roberto Saviano e la 'sfida al labirinto'". *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Ed. Luca Somigli. Roma: Aracne editrice, 2013. 501-520. Print
- Ganeri, Margherita. "Reazioni allergiche al concetto di realtà. Il dibattito intorno al numero 57 di Allegoria". *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive della narrativa italiana contemporanea*. Ed. Hannah Serkowska. Massa: Transeuropa, 2011. Print.
- Genna, Giuseppe. "Crime: un bilancio". *Carmilla: Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione* 19 febbraio 2009. Web. 29 gennaio 2014.
<<http://www.carmillaonline.com/2009/02/19/crime-un-bilancio/>>.
- Geyh, Paula. *Postmodern American fiction : a Norton anthology*. Andrew Levy Publish Info New York: Norton, 1998. Print
- Georgaca, Eugenie. "Exploring Signs and Voices in the Therapeutic Space". *Sage Publications* 13.4 (2003): 541-560. Print.
- . "Voices of the self in psychotherapy: A Qualitative Analysis". *British Journal of Medical Psychology* 74 (2001): 223-236. Print.
- Gigliani, Daniele. *Senza Trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata: Quodlibet, 2011. Print.
- Gilles, Deleuze. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969. Print
- Girard, René. "Eating Disorders and Mimetic Desire". *Contagion* 3 (1996): 1-19. Print
- . *Things Hidden since the Foundation of the World*. Trans. S. Bann, M. Metteer. London: Continuum, 1987. Print.

- Gitlin, Todd. *Media Unlimited: How the Torrent of Images and Sounds Overwhelms Our Lives*. New York: Henry Holt, 2002. Print.
- Grassian, Daniel. *Hybrid Fictions: American Literature and Generation X*. Jefferson, NC: McFarland & Company Inc, 2003. Print.
- Greif, Mark. "‘The Death of the Novel’ and its Afterlives: Towards a History of the ‘Big, Ambitious Novel’". *Boundary 2* 36.2 (Summer 2009): 11-30. Print.
- Grigg, Russel. "‘Semblant, Phallus and Object in Lacan’s Teaching’". *Umbr(a): a journal of the unconscious* 1 (2007): 131-138. Print.
- Grusin, Richard. *Premediation: Affect and Materiality After 9/11*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Print.
- Grusin, Richard and Jay David Bolter. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000. Press.
- Guglielmi, Angelo. *Il romanzo e la realtà: Cronaca dei ultimi sessant’anni di narrativa italiana*. Milano: Bompiani 2010. Print.
- Hardesty, Michal L.. "Looking for the Good Fight: William T. Vollmann’s An Afghanistan Picture Show". *Boundary 2* 36.2 (2009): 99-124. Print.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri. *Empire*. London: Cambridge, 2000. Print
- . *Multitude*. London: Penguin, 2004. Print.
- Hegel, Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia delle scienze filosofiche*. 1830. Torino: Utet, 2013. Print.
- . *Fenomenologia dello Spirito*. 1807. Milano: Bompiani, 2000. Print
- . *Scienza della logica*. 1812-16. Roma-Bari: LaTerza, 1974. Print.
- Hemmingson, Michael. *William T. Vollmann: A Critical Study and Seven Interviews*. Jefferson, NC: McFarland and Co., 2009. Print

- Hermans, Hubert J. M. "Dissociation as Disorganised Self-Narrative: Tension Between Splitting and Integration". *Journal of Psychotherapy Integration* 7.3 (1997): 213–223. Print
- Hermans, Hubert. J. M., and Miguel Goncalves. "Self-Knowledge and Self-Complexity: A Dialogical View". *Constructivism and the Human Sciences* 4 (1999): 178–197. Print
- Holquist, Michael. "The Carnival of Discourse: Bakhtin and Simultaneity". *Canadian Review of Comparative Literature* 12.2 (1985): 220-34. Print
- Horvitz, Deborah. *Literary Trauma: Sadism, Memory, and Sexual Violence in American Woman's Fiction*. Albany: State University of New York Press, 2000. Print
- Jacobs, Alan. "Bakhtin and the Hermeneutics of Love". *Bakhtin and Religion: A Feeling for Faith*. Eds. Susan M. Felch, Paul J. Contino. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 2001. Print.
- Johnson, John. *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998. Print.
- Johnston, Adrian. *Badiou, Žižek and Political Transformations: The Cadence of Change*. Evanston: Northwestern University Press. 2009. Print.
- . "The Cynic's Fetish: Slavoj Žižek and the Dynamics of Belief". *Psychoanalysis, Culture and Society* 9.3: 259-83. Print.
- . "Revulsion is not without its subject: Kant, Lacan, Žižek and the Symptom of Subjectivity". *International Journal of Žižek Studies* 1.0 (2007): 112-140. Print.
- . *Žižek's Ontology*. Evanston: Northwestern University Press, 2008. Print.
- Jansen, Monica e Yasmina Khamal, eds. *Memoria in Noir: un'indagine pluridisciplinare*. Bruxelles: Peter Lang, 2010. Print.
- Jelica Sumic, "On the Path of the Semblant". *Umbr(a): a journal of the unconscious* 1 (2007): 11-34. Print.

- Kauffman, Linda. *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1998. Print
- Kearney, Richard. "Myths and Scapegoats: The Case of René Girard". *Theory Culture and Society* 12 (1195): 1-14. Print
- . "Sacramental Imagination: Eucharists of the Ordinary Universe in the Works of Joyce, Proust, and Woolf". *Through a Glass Darkly: Suffering, the Sacred, and the Sublime in Literature and Theory*. Eds. Lynn Szabo, Holly Faith Nelson, Jens Zimmermann. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2010. 183-222- Print.
- Kellner, Douglas. *Media Spectacle*. London: Routledge, 2003. Print.
- Kierkegaard, Søren. *Repetition*. Trans. Walter Lowrie. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1941. Print.
- . *Timore e tremore: Aut-aut (Diapsalmata)*. Ed. Cornelio Frabro. Milano: Rizzoli, 2012. Print.
- Kittler, Friedrich A.. *Gramophone, Film, Typewriter*. 1986. Trans. Geoffrey Winthrop-Young e Michael Wutz. Standford: Standford University Press, 1999. Print.
- Koczanowicz, Leszek. "Freedom and Communication: The Concept of Human Self in Mead and Bakhtin". *Dialogism* 4 (2000): 54-66. Print
- Kristeva, Julia. *Desire in language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980. Print.
- . *Powers of Horror*. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982. Print.
- Lacan, Jacques. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (Le séminaire, livre XI)*. Paris: Seuil, 1973. Print
- . *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. Print

- . "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud". *Écrit*. Paris: Seuil, 1966. Print
- . "Lituraterre". *Autres écrits*. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Editions du Seuil, 2001. 11-20. Print
- . "Lalogique du fantasme: Compte rendu du Séminaire 1966-1967". *Autres écrits*. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Editions du Seuil. 323-28. Print.
- . *The Psychoses 1955-1956: The Seminar of Jacques Lacan, Book III*. New York: W.W. Norton & Company, 1993. Print.
- . *Le Séminaire VII: L'Éthique de la psychanalyse (1959-60)*. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Edition du Sueil, 1986. Print.
- . *Le Séminaire, Livre XVII, L'Envers de la psychanalyse*. Paris, Edition du Seuil, 1991. Print.
- . *Le Séminaire, Livre XX: Encore (1972-73)*. Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1975. Print.
- . *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis (1959-1960)*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Dennis Porter. New York: Norton, 1992. Print.
- . "Television". Trans. Denis Hollier, Rosalind Krauss e Annette Michelson. *Television/A Challenge to the Psychoanalytic Establishment*. Ed Joan Copjec. New York: Norton, 1990. 1-46. Print.
- LaCapra, Dominick. *History and Its Limits: Human, Animal, Violence*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 2009. Print
- . *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001. Print.
- Laclau Ernesto, Chantal Mouffe. *Hegemony and Social Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. 1985. London-New York: Verso, 2001. Print.

Landow, George, ed. *Hyper/Text/Theory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.

Print.

Lanzmann, Claude. "Le lieu et la parole". *Au sujet de "Shoah": Le film de Claude*

Lanzmann. Ed. Bernard Cuau et al. Paris: Belin, 1990. 293-305. Print

---. "Shoah": *The Complete Text of the Acclaimed Holocaust Film*. New York: Da Capo,

1995. Print.

Laplanche, Jean e Jean-Bertrand. Pontalis. "Fantasy and the Origins of Sexuality".

Formations of Fantasy. Eds. Victor Burgin, James Donald e Cora Kaplan. New York:

Methuen, 1986. 5-34. Print.

LaPorta, Filippo. *L'autoreverse dell'esperienza. Euforia e abbagli della vita flessibile*.

Torino: Bollati Boringhieri, 2004. Print

Laub Dory. "Truth and Testimony: The Process and the Struggle". *Trauma: Explorations in*

Memory. Ed. Cathy Caruth. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995.

61-75. Print.

Lazarus, Sylvain. *Anthropologie du nom*. Paris: Editions du Seuil, 1996. Print.

LeClair, Tom. "The Prodigious Fiction of Richard Powers, William Vollmann and David

Foster Wallace". *Contemporary Literary Criticism* 277. Detroit: Gale, 2006. 307-322.

Print.

Leiman, Mikael. "The Concept of Sign in Vygotsky, Winnicott and Bakhtin: Further

Integration of Object Relations Theory and Actovity Theory". *British Journal of*

Medical Psychology 65 (1992): 209-221. Print

---. "Procedures as Dialogical Sequences: a revised version of a fundamental concept in

CAT". *British Journal of Medical Psychology* 7.2: 193-207. Print

---. "Toward Semiotic Dialogism. The Role of Sign Mediation in the Dialogical Self". *Sage*

Publications 12.2 (2002): 221-235. Print.

- Levinas, Emmanuel. *Totality and Infinity*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1979. Print
- . *Difficult Freedom: Essays on Judaism*. trans. Sean Hand. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990. Print.
- Lombard, Laurent. “Alla ricerca del reale perduto: verso un neobarocco postmoderno?”. *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Ed. Luca Somigli. Roma: Aracne editrice, 2013. 115-130. Print.
- Luhmann, Niklas. “The Cognitive Program of Constructivism and a Reality That Remains Unknown”. *Selforganization: Portrait of a Scientific Revolution*. ed. Wolfgang Krohn et al.. Dordrecht: Kluwer, 1990b. Print.
- . “Deconstruction as Second-Order Observing”. *New Literary History* 24 (1993): 763-82. Print.
- . *Ecological Communication*. Trans. John Bednarz. Chicago: University of Chicago Press, 1989. Print.
- . *Essays on Self-Reference*. New York: Columbia University Press, 1990a. Print.
- . “Why Does Society Describe Itself as Postmodern?”. *Cultural Critique* 30 (1995): 171-186: Print.
- Lukacs Georg. *The Theory of the Novel*. The MIT Press, 1974. Print.
- MacCannell, Juliet, Flower. “Urban Perversions”. *ThirdText* 51 (Summer 2000): 65-74. Print.
- Magini, Gregorio, and Vanni Santoni. “Verso il Realismo Liquido”. *Carmilla: Letteratura, immaginario e cultura d’opposizione*.
<<http://www.carmillaonline.com/archives/2008/06/002663.html#002663>>
- Manzon, Federica. “Vollmann: come un’onda che scende e che sale”. *Carmilla: Letteratura, immaginario e cultura d’opposizione* 23 marzo 2007. Print.

- Maturana, Humberto e Francisco J. Varela. *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Dordrecht/Boston: D. Reidel Publishing Company, 1980. Print.
- . *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding*. trans. Robert Paolucci. Boston: Shambhala, 1992. Print.
- Mazzarella Arturo. "Poetiche dell'irrealità. Sulle nuove frontiere del realismo letterario". *Le parole e le cose. Letteratura e realtà*. 14 gennaio 2013. Web. 29 gennaio 2014.
<www.leparoleelecose.it/?p=8280>
- Mazzarella, Arturo. *Politiche dell'irrealità. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011. Print.
- McCaffery, Larry. "An Interview with David Foster Wallace". *Review of Contemporary Fiction* 13.2 (1993): 127-150. Print.
- . *Avant-pop : fiction for a daydream nation*. Boulder [Colo.]: Black Ice Books, 1993.
- . *Some other frequency : interviews with innovative American authors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996. Print.
- Meillassoux, Quentin. *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza*. Milano: Mimesis, 2012. Print.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. 1987. New York: Routledge, 1989. Print.
- McMillan, Chriss. "Symptomatic Readings: Žižekian theory as a discursive strategy". *International Journal of Žižek Studies* 2.1 (2008): 1-22. Web. 29 gennaio 2014.
<<http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/article/view/91/157>>.
- Merleau-Ponty, Maurice. "Eye and Mind". *Continental Aesthetics: Romanticism to Postmodernism: An Anthology*. Ed. Richard Kearney and David Rasmussen. Oxford: Blackwell, 2001. Print.
- . *Signs*. Trans. Richard C. McCleary. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964. Print.

- . *The Visible and the Invisible*. Trans. Alphonso Lingis. Ed. Claude Lefort. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968. Print.
- Miller, Jaques-Alain. "Of Semblants in the Relation Between Sexes". *Psychoanalytical Notebook 3* (1999): 9-25. Print.
- Miller, Jacques-Alain. "The Sinthome, a Mixture of Symptom and Fantasy". *Psychoanalytic Notebooks of the London Circle 5* (2001): 9-31. Print.
- . "Suture (elements of the logic of the signifier)". *Screen* 18.4 (Winter 1977-78): 24-34. Print.
- Miller, Lucasta. "Insoluble Colour Problem". *Contemporary Literary Criticism* 277. Detroit: Gale, 2006. 299-300. Print.
- Mirzoeff, Nicholas. "Invisible Empire: Visual Culture, Embodied Spectacle, and Abu Ghraib". *Radical History Review* 95 (2006): 21-44. Print.
- Moiso, Sandro. "La zona del disastro". *Carmilla: Letteratura, immaginario e cultura d'opposizione* 14 marzo 2012. Web. 29 gennaio 2014. <
<http://www.carmillaonline.com/2012/03/14/la-zona-del-disastro/>>.
- Morrow, Lance. "Folklore in a Box." *Time* 21 Sep. 1992: 50-51. Print.
- Nasio, Juan-David, *Five Lessons on the Psychoanalytic Theory of Jacques Lacan*. Trans. David Pettigrew e François Raffoul Albany, NY: State University of New York, 1998. Print.
- Nechvatal, Joseph. "Jean Baudrillard and a Counter-Mannerist Art of Latent Excess". *International Journal of Baudrillard Studies*. 3.2 (2006). Web. 29 gennaio 2014.<http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3_2/nechvatal.htm#_edn1>.
- Neilson, Greg M.. "Action and Eros in the Creative Zone: Kant, Weber and Bakhtin". *Dialogism* 4 (2000): 34-53. Print

- Nikolaev, Nikolai. "The Nevel School of Philosophy (Bakhtin, Kagan and Pumpianskii) Between 1918 and 1925: Materials from Pumpianskii's Archives". *The Contexts of Bakhtin, Philosophy Authorship Aesthetics*. Ed. D Shepherd. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998. Print
- Nusselder, André. *The Surface Effect. The Screen of Fantasy in Psychoanalysis*. New York: Routledge, 2013. Print.
- Opdahl, Keith. "The Nine Lives of Literary Realism". *Contemporary American Fiction*. Ed. Bradbury, Malcolm, and Ro Sigmund. London: Edward Arnold, 1987. 1-16. Print
- O'Reilly, James, Larry Habegger, and Sean O'Reilly. *Bloodsuckers in Danger! : true stories of trouble and survival*. San Francisco: Travelers' Tales; Sebastopol, Calif. : Distributed by O'Reilly and Associates, 1999. Print
- Palumbo Mosca, Raffaello. "Sono arrivati gli unni: ibridismo e tensione civile nella narrativa italiana contemporanea". *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Ed. Luca Somigli. Roma: Aracne editrice, 2013. 157-172. Print.
- Paris review. *The Paris review book of heartbreak, madness, sex, love, betrayal, outsiders, intoxication, war, whimsy, horrors, God, death, dinner, baseball, travels, the art of writing, and everything else in the world since 1953*. New York: Picador, 2003. Print.
- Perniola, Mario. *Art and Its Shadow*. 2000. New York: Continuum, 2004
- Pocci, Luca. "Saviano e la 'new-italian po-ethic'". *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Ed. Luca Somigli. Roma: Aracne editrice, 2013. 589-604. Print.
- Poster, Mark. *The Second Media Age*. Cambridge: Polity Press, 1995. Print.
- Pollard, Rachel. *Dialogue and Desire: Mikhail Bakhtin and the Linguistic Turn in Psychotherapy*. London: Karnac Books ltd, 2008. Print.

- Pound, Marcus. *Žižek: A (very) Critical Introduction*. Cambridge. Wm. B. Eerdmans Publishing Co., 2008. Print.
- Rebein, Robert. *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction after Postmodernism*. Lexington: University Press of Kentucky, 2001. Print.
- Recalcati, Massimo. *Il miracolo della forma: Per un'estetica psicoanalitica*. Milano: Mondadori, 2007. Print
- . "Quando la 'realtà' anestetizza il 'reale'". *Repubblica* 23 aprile 2012: 50. Print.
- Reed, Natalia. *Reeding Lermontov's "Geroj nasego vremeni": Problems of Poetics and Reception*. Unpublished PhD Thesis. Harvard University, 1994. Print
- . *The Philosophical Roots of Polyphony: A Dostoevskian Reading. Critical Essays on Mikhail Bakhtin*. Ed. C. Emerson. New York: G.K. Hall, 1999. Print
- Ricciardi, Stefania. *Gli artifici della non-fiction: La messinscena narrativa in Albinati, Franchini e Veronesi*. Transeuropa 2011. Print.
- Richards, Ivor Armstrong. *Science and Poetry*. London: Routledge & Kegan Paul, 1935. Print.
- Ricoeur, Paul. "The Critique of Religion". *The Philosophy of Paul Ricoeur: An Anthology of His Work*. Ed. Charles E. Regan and David Stuart. Boston: Beacon, 1978. Print
- . *Living Up to Death*. Trans. David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 2009. Print.
- . *On Translation*. Trans. Eileen Brennan. London-New York: Routledge, 2006. Print.
- Rothenberg, Molly Anne, Dennis Foster e Slavoj Žižek, eds. *Perversion and the Social Relation*. Durham-London: Duke University Press, 2003b. Print.
- Salecl, Renata. "The Silence of the Feminine Jouissance". *Cogito and the Unconscious*. Ed. Slavoj Žižek. Durham, NC: Duke University Press, 1998. 175-196. Print.
- Salinari, Carlo. *Preludio e fine del realismo in Italia*. Napoli: Antonio Morano, 1967. Print.

- Santner, Eric L. *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago: University of Chicago Press, 2006. Print.
- Sartre, Jean-Paul. *L'essere e il nulla. La condizione umana secondo l'esistenzialismo*. 1965. Milano: Il Saggiatore, 2008. Print.
- Scarpa, Tiziano, "L'epica-popular, gli anni Novanta, la parresia". *Primo Amore* 2 marzo 2009. Web. 29 gennaio 2014.
<http://www.ilprimoamore.com/testi/tizscarpa_WuMing1_epica.pdf>.
- Schillebeeckx, Edward. *Christ, the Sacrament of the Encounter with God*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1963. Print.
- Schmitt, Carl, and George Schwab. *Political Theology. Four Chapters on the Concept of Sovereignty*. Chicago: University of Chicago Press, 1985. Print.
- Schwanitz, Dietrich. "Systems Theory and the Environment of Theory". *The Current in Criticism: Essays on the Present and Future of Literary Theory*. ed. Clayton Koelb e Virgil Lokke. West Lafayette, Ind.:Purdue University Press, 1987. Print.
- Scurati, Antonio. *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*. Milano: Bompiani, 2006. Print.
- . *Dal tragico all'osceno. Narrazioni contemporanee del morente*. Milano: Bompiani, 2012. eBook.
- Searle, John. *The Construction of Social Reality*. New York, The Free Press, 1995. Print.
- Serkowska, Hannah, ed. *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive della narrativa italiana contemporanea*. Massa: Transeuropa, 2011. Print.
- Simmons, Philip E. *Deep Surfaces: Mass Culture and History in Postmodern American Fiction*. Athens: University of Georgia Press, 1997. Print.
- Siti, Walter. "Saviano e il potere della parola". *La parola contro la camorra*. Torino: Einaudi, 2010. Print.

- Smartt Bell, Madison. "Where an Author Might Be Standing". *Contemporary Literary Criticism* 277. Detroit: Gale, 2006. 301-304. Print.
- Smith, Carlton. *Coyote Kills John Wayne: Postmodernism and Contemporary Fictions of the Transcultural Frontier*. Hanover: University Press of New England, 2000. Print
- Somigli, Luca. "Negli archivi e per le strade: considerazioni metacritiche sul ritorno alla realtà nella narrativa contemporanea". *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Ed. Luca Somigli. Roma: Aracne editrice, 2013. I-xxii. Print.
- , ed. *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*. Roma: Aracne editrice, 2013. Print.
- Sontag, Susan. *Contro l'interpretazione*. Milano: Mondadori, 1967. Print.
- . *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2002. Print.
- . "What Have We Done?". *The Guardian* 24 May 2004. Print.
- Spielmann, Katherine. "The book as apparatus: William Vollmann's special editions". *Review of Contemporary Fiction* summer 93, Vol. 13 Issue 2, 64. Print.
- Spinazzola, Vittorio. *Il New Italian Realism*. Milano: Mondadori 2010. Print.
- Stiles, William B. "Signs and Voices: Joining Conversation in Progress". *British Journal of Medical Psychology* 70 (1997): 169-176. Print.
- Stok, Danusia ed. *Kieślowski on Kieślowski*. London: Faber and Faber, 1993. Print.
- Swales, Stephanie S. *Perversion: A Lacanian Psychoanalytic Approach to the Subject*. New York: Routledge, 2012. Print.
- Tabbi, Joseph. *Cognitive Fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Print.
- Terranova, Tiziana. *Network Culture: Politics for the Information Age*. New York: Pluto Press, 2005. Print.

- Thompson Matthew. "Outrider: William T. Vollmann, Tony Tanner and the Private Extremes of an Anti-Journalism". *Literary Journalism Studies* Vol 3, N. 1; Spring 2011; p. 73-95. Print.
- Ticineto Clough, Patricia, ed. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007. Print.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. 1970. Milano: Garzanti, 1981. Print.
- Vattimo, Gianni. "Lettera a Umberto Eco". *Alias-Domenica/Il Manifesto* 8 aprile 2012. Web. 29 gennaio 2014. <labont.it/wordpress/wp-content/uploads/2011/11/VattimoFerraris-8.4.2012-ilManifesto.pdf>
- Verhaeghe, Paul and Frédéric Declercq. Lacan's analytical goal: 'Le Sinthome' or the feminine way. *Essays on the final Lacan. Re-inventing the symptom*. Ed. Luke Thurston. New York: The Other Press, 2002. 59-83. Print.
- Vickroy, Laurie. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville, University of Virginia Press, 2000. Print.
- Wajcman, Gerard. "The Birth of the Intimate". *Lacanian Ink* 23 (2004): 64. Print.
- Webb, Eugene. *The Self Between, From Freud to the New Social Psychology of France*. Seattle and London: Washington University Press, 1993. Print.
- Weissman, Gary. *Fantasies of Witnessing: Postwar Efforts to Experience the Holocaust*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2004. Print.
- Wieviorka, Annette. *The Era of the Witness*. Trans. Jared Stark. Ithaca, NY Cornell University Press, 2006. Print.
- Wolfe, Cary. *Critical Environments: Postmodern Theory and the Pragmatics of the "Outside"*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. Print.
- Wu Ming 1. WuMing. *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*. Torino: Einaudi, 2009. Print.

“New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro”, *WuMingFaoundation.com*. Agosto 2008.

<http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf>

Wu Ming (3 & 1). “Recensione”. *Nandropausa* 10 21 giugno 2006. Print.

Wurmser, Léon. *The Mask of Shame*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.

Print.

Žižek, Slavoj. *The Abyss of Freedom*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1997a.

Print.

---. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch’s Lost Highway*. Seattle: University of Washington Press, 2000a. Print.

---, ed. *Cogito and the Unconscious*. Durham, NC: Duke University Press, 1998. Print.

---. “Da Caposenza Fine”. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso, 2000b. 213-262. Print.

---. *Enjoy your Symptom. Jacques Lacan in Hollywood and Out*. (2001) London: Routledge, 2012a. Print.

---. *Everything You Always Wanted to Know About Lacan... But Were Afraid to Ask Hitchcock*. London: Verso, 1992. Print.

---. *First as Tragedy Then as Farse*. London: Verso, 2009a. Print.

---. *For they know not what they do: Enjoyment as a Political Factor*. London: Verso, 2002. Print.

---. *The Fragile Absolute: or, Why is the Chistian Legacy Worth Fithing For?*. London: Verso, 2001b. Print.

---. *The Fright of Real Tears. Krzysztof Kieslowski between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute, 2001c. Print.

- . "Holding the Place". *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso, 2000b. 308-329. Print.
- . *How to Read Lacan*. London: Granta Publication, 2006. Print
- . "I Hear You with My Eyes' or The Invisible Master". *Gaze and Voice as Love Objects*. Eds. Slavoj Žižek and Renata Salecl. Durham-London: Duke University Press, 1996a. 91-126. Print.
- . *In Defence of Lost Causes*. London: Verso, 2009b. Print.
- . *The Indivisible Remainder: An Essay on Schelling and Related Matters*. London: Verso. 1996b. Print.
- . *Interrogating the Real*. Eds Rex Butler e Scott Stephens. London-New York: Continuum, 1999a. Print.
- . *Lacan: The Silent Partner*. London: Verso, 2006. Print.
- . *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. London-New York: Verso, 2012b. Print.
- . *Living in the End of Times*. Verso: London, 2011. Print.
- . *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge: MIT Press, 1991. Print.
- . "The Matrix, or two sides of Perversion". *Philosophy Today* 43 (2003): 1-13. Print.
- . *The Metastases of Enjoyment: On Women and Casuality*. London: Verso, 1994. Print.
- . "The (Mis)uses of Catastrophes". *Distinktion* 6, 2003: 137-44. Print.
- . *On Belief. Thinking in Action*. London-New York: Routledge, 2001a. Print.
- . *Organs Without Bodies*. New York: Routledge, 2004a. Print.
- . *The Plague of Fantasies*. London: Verso, 1997b. Print.
- . *The Puppet and the Dwarf*. Cambridge, MA: MIT Press, 2003. Print.
- . *The Sublime Object of Ideology*. 1989. London: Verso, 2008. Print.

---. *The Ticklish Subject*. London-New York: Verso, 1999b. Print.

---. "What can psychoanalysis tell us about cyberspace". *Psychoanalytic Review* 91.6 (2004b): 801-830. Print.

---. *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso, 2002. Print.

---. *The Year of Dreaming Dangerously*. London-New York: Verso, 2012c. Print.

Žižek, Slavoj, Butler Rex and Stephens Scott. *Interrogating the Real*. New York: Continuum, 2006. Print.

Žižek, Slavoj e Glyn Daly. *Conversations with Žižek*. Cambridge: Polity Press, 2004. Print.

Žižek, Slavoj e John Milbank, eds.. *The Monstrousness of Christ: Paradox or Dialectic?* Cambridge, MA: MIT Press, 2009. Print.

Zupančič, Alenka. *Das Reale Einer Illusion: Kant und Lacan*. Baden-Baden: Suhrkamp, 2001. Print.

---. *Ethics of the Real: Kant, Lacan*. London: Verso, 2000. Print.

---. "On Love as Comedy". *Lacanian Ink* 20 (Spring 2002): 62-79. Print.

---. "Philosophers' Blind Man's Buff". *Gaze and Voice as Love Objects*. Eds. Slavoj Žižek and Renata Salecl. Durham-London: Duke University Press, 1996. 52-53. Print.

