

Indice

| | |
|------|--|
| | Introduzione |
| p. 7 | L'inchiostro mancante |
| | Capitolo primo |
| 11 | Passioni per il Reale, passioni per l'apparenza |
| | Capitolo secondo |
| 39 | Riappropriazioni: la lezione del mullah Omar |
| | Capitolo terzo |
| 65 | La felicità dopo l'11 settembre |
| | Capitolo quarto |
| 89 | Dall'homo sucker all'homo sacer |
| | Capitolo quinto |
| 117 | Dall'homo sacer al prossimo tuo |
| | Conclusioni |
| 139 | Il profumo dell'amore |
| | Postfazione |
| 151 | Slavoj Žižek: le inaccettabili categorie Marco Senaldi |
| 163 | Bibliografia |

Introduzione

L'inchiostro mancante

A Pamela Pascoe e Eric Santner,
senza alcun dubbio!

Una vecchia barzelletta della scomparsa Repubblica Democratica Tedesca racconta di un operaio tedesco che trova lavoro in Siberia. Consapevole del fatto che tutta la sua posta verrà letta dalla censura, dice ai suoi amici: “Stabiliamo un codice: se la lettera che riceverete sarà scritta in normale inchiostro blu, significa che è veritiera; se invece sarà scritta in inchiostro rosso quella lettera dice il falso”. Dopo un mese, gli amici ricevono la prima lettera, scritta in inchiostro blu: “Qui tutto è meraviglioso: i negozi sono pieni di merci, il cibo è abbondante, gli appartamenti sono grandi e ben riscaldati, nei cinematografi si proiettano film occidentali, ci sono ovunque belle ragazze disponibili per un'avventura. L'unica cosa che non si trova è l'*inchiostro rosso*”. La struttura di questa barzelletta è più sottile di quanto possa sembrare: anche se l'operaio è impossibilitato a segnalare nel modo pre-stabilito che quello che racconta è una menzogna, tuttavia riesce a far passare il messaggio. Come? *Inscrivendo il riferimento stesso al codice entro il messaggio codificato, come uno dei suoi elementi*. Ci troviamo ovviamente in questo caso di fronte all'usuale problema dell'auto-referenzialità: dato che la lettera è scritta in blu, è il suo intero contenuto a essere non vero? La soluzione consiste nel fatto che il semplice riferimento alla mancanza di inchiostro rosso segnala che *avrebbe dovuto* essere scritta con l'inchiostro rosso. Il punto interessante a questo proposito è che questo riferimento alla mancanza di inchiostro rosso produce un effetto di verità *indipendentemente dalla sua effettiva verità let-*

terale: anche se l'inchiostro rosso fosse stato effettivamente disponibile, la bugia sulla sua non disponibilità sarebbe stata l'unico modo per fare trapelare il messaggio vero in quelle specifiche condizioni di censura. Non è forse questa la matrice di un'efficace critica dell'ideologia, non solo in un contesto "totalitario" di censura ma anche – e forse ancor meglio – nel più raffinato contesto della censura liberale? Si comincia con il trovarsi d'accordo sul fatto che abbiamo tutte le libertà che vogliamo, per poi aggiungere semplicemente che l'unica cosa che ci manca è l'"inchiostro rosso": ci "sentiamo" liberi perché ci manca addirittura il linguaggio per articolare la nostra illibertà. Questa mancanza di inchiostro rosso significa che oggi tutti i termini principali impiegati per designare il conflitto attuale ("guerra al terrorismo", "democrazia e libertà", "diritti umani", eccetera) sono termini *falsi*, che distorcono la nostra percezione della situazione invece di consentirci di pensarla. Esattamente in questo senso, le nostre stesse *libertà* servono a mascherare e sostenere la nostra soggiacente illibertà. Centinaia d'anni fa, nel sottolineare il fatto che l'accettazione di un qualche dogma inamovibile è la condizione della (richiesta di) libertà effettiva, Gilbert Keith Chesterton individuò in modo preciso il potenziale antidemocratico dello stesso principio di libertà di pensiero:

Possiamo dire francamente che il libero pensiero è la migliore garanzia contro la libertà. Concepita alla moda del giorno l'emancipazione dello spirito dello schiavo è il miglior modo di impedire l'emancipazione dello schiavo. Insegnategli a torturarsi per sapere se vuol essere libero e non si libererà mai (Chesterton 1909, pp. 160-161).

Non è forse questo altrettanto vero per la nostra epoca "postmoderna", con la sua libertà di decostruire, dubitare, distanziarsi? Non si dovrebbe dimenticare che Chesterton fa esattamente la stessa affermazione che fa Kant in *Che cos'è l'Illuminismo?*: "Ragionate fin che volete e su quel che volete, ma *obbedite*. L'unica differenza è che Chesterton è più coerente e ammette chiaramente il paradosso che soggiace implicitamente al ragionamento kantiano: non solo la libertà di pensiero non minaccia l'effettiva schiavitù socia-

le, ma anzi la sostiene direttamente. La vecchia parola d'ordine "Non pensare, obbedisci!" alla quale Kant replica è controproducente, in quanto nutre direttamente la rivolta. L'unico modo per assicurare la schiavitù sociale è attraverso la libertà di pensiero. Chesterton è inoltre abbastanza coerente da affermare l'altra faccia della medaglia del motto kantiano: la libertà di pensiero ha bisogno di fare riferimento a qualche dogma indiscutibile.

In un classico dialogo da commedia demenziale hollywoodiana, la ragazza chiede al suo fidanzato: "Mi vuoi sposare?" "No!" "Smettila di scansare quest'argomento! Dammi una risposta chiara!" In un certo senso la logica sottostante è corretta: l'unica risposta chiara che la ragazza può accettare è "Sì!", e quindi qualsiasi altra, incluso un netto "No!", viene considerata una diversione. Questa logica sottostante è ovviamente ancora una volta quella della scelta forzata: sei libero di decidere, a patto che tu faccia la scelta giusta. Un prete che discutesse con uno scettico si baserebbe probabilmente sullo stesso paradosso: "Credi in Dio?" "No". "Smettila di scansare quest'argomento! Dammi una risposta chiara!". Ancora una volta, agli occhi del prete l'unica risposta chiara coincide con l'affermazione della credenza in Dio. Invece di apparire come un'affermazione altrettanto netta nella direzione opposta, la negazione da parte dell'ateo è solo un tentativo di scansare la questione dell'incontro con il divino. Non accade forse oggi lo stesso con la scelta "democrazia o fondamentalismo"? Non accade cioè che – entro i termini dell'opzione – è semplicemente impossibile scegliere il "fondamentalismo"? Quel che risulta problematico, nel modo in cui l'ideologia dominante ci impone questa scelta, non è tanto il "fondamentalismo", quanto piuttosto *la stessa democrazia*, come se l'unica alternativa al "fondamentalismo" fosse il sistema politico delle democrazie liberali parlamentari.

Nel luglio 1953, mentre da casa si recava al suo teatro, Brecht vide passare la colonna dei carri armati sovietici che si dirigevano verso la *Stalinallee* per reprimere la rivolta degli operai. Salutò i carri con la mano e più tardi quello stesso giorno scrisse sul suo diario che in quell'istante (lui che non era mai stato membro del partito) si sentì per la prima volta in vita sua tentato di iscriversi al partito comunista. Non dobbiamo credere che Brecht accettasse la crudeltà di quell'evento drammatico con la speranza che avrebbe condotto a un prospero futuro. Fu invece la durezza della violenza presente in quanto tale a essere percepita e sostenuta come un segno di autenticità. Non è forse questo un caso esemplare di quel che Alain Badiou (2002) ha identificato come il tratto distintivo del xx secolo, la "passione per il Reale/*la passion du reel*"? Diversamente dal secolo xix dei progetti e degli ideali utopistici o "scientifici", programmi sul futuro, il secolo xx ha aspirato a raggiungere la cosa in sé, a realizzare direttamente l'agognato Nuovo Ordine. L'esperienza essenziale che definisce il xx secolo è stata l'esperienza diretta del Reale in quanto opposto alla realtà sociale quotidiana, il Reale nella sua estrema violenza come prezzo da pagare per poter asportare gli strati fuorvianti che ricoprono la realtà. Già nelle trincee della prima guerra mondiale Ernst Jünger celebrava il combattimento corpo a corpo come l'autentico incontro intersoggettivo: l'autenticità risiede nell'atto della trasgressione violenta, dal Reale

secondo Lacan – la Cosa con cui si confronta Antigone quando viola l'ordine della Città – all'eccesso secondo Bataille. Nel campo della sessualità l'icona di questa "passione per il Reale" è *L'impero dei sensi* di Nagisha Oshima, un film di culto degli anni Settanta in cui la relazione d'amore della coppia assume la forma radicale della reciproca tortura fino alla morte di lui. L'immagine definitiva della passione per il Reale si trova forse nell'opzione offerta da alcuni siti internet pornografici di osservare l'interno di una vagina dal punto di vista di una microcamera innestata sulla sommità di un vibratore inserito nella donna. Giunti a questo punto estremo, avviene un trapasso: quando si arriva troppo vicini all'oggetto desiderato la fascinazione erotica si trasforma in disgusto di fronte al Reale della carne nuda¹.

Un'altra versione della "passione per il Reale" in quanto opposta alla "distribuzione di beni e servizi" nella realtà sociale è chiaramente discernibile nella rivoluzione cubana. Facendo di necessità virtù, Cuba continua oggi a sfidare la logica capitalistica dei rifiuti e dell'obsolescenza programmata delle merci. Molti dei prodotti lì in uso, in occidente vengono trattati come rifiuti, non solo le famose automobili americane degli anni Cinquanta, che per magia ancora vanno avanti, ma anche decine di autobus scolastici canadesi (con le scritte in inglese e francese ancora perfettamente leggibili) probabilmente offerti come regalo a Cuba e usati per il trasporto pubblico². Ci troviamo così di fronte al paradosso che – nell'epoca frenetica del capitalismo globale – in risultato principale della rivoluzione è quello di portare all'immobilità le dinamiche sociali: il prezzo da pagare per l'esclusione dalla rete capitalistica globale. In questo caso assistiamo a una strana simmetria tra Cuba e le società occidentali "post-industriali": in entrambi i casi la mobilitazione frenetica nasconde una più profonda immobilità. A Cuba la mobilitazione rivoluzionaria nasconde la stagnazione sociale, nell'occidente sviluppato la frenetica attività sociale nasconde la fondamentale identità del capitalismo globale, l'assenza di un Evento...

Walter Benjamin definì il momento messianico come quello di *Dialektik im Stillstand*, dialettica in un punto morto: nell'aspet-

tativa di un Evento Messianico la vita giunge a un punto morto. A Cuba sembra di imbattersi in una strana attuazione di questo momento, una specie di tempo messianico negativo: la stagnazione sociale in cui "la fine dei tempi è vicina" e tutti stanno aspettando il Miracolo di quel che accadrà quando Castro morirà e il socialismo crollerà. Non c'è da meravigliarsi che – a parte le notizie politiche e la cronaca – una porzione dominante nei programmi della Tv cubana sia dedicata a corsi di lingua inglese: una quantità esorbitante, fino a cinque-sei ore al giorno. In forma paradossale, lo stesso ritorno della normalità capitalista anti-messianica viene vissuto come oggetto di aspettativa messianica, un evento cioè in attesa del quale il paese si limita ad aspettare immobile.

A Cuba, anche le rinunce sono esperite/imposte come prova dell'autenticità dell'Evento rivoluzionario, secondo un modello che in psicoanalisi si chiama logica della castrazione. L'intera identità politico-ideologica cubana si basa sulla fedeltà alla castrazione (non sorprende che il suo leader si chiami Fidel Castro!): la controparte dell'Evento è l'inerzia crescente della vita sociale e dell'essere sociale: un paese congelato nel tempo, con vecchie costruzioni in decadimento. Ma non è accaduto che l'Evento rivoluzionario sia stato "tradito" dall'insediamento termidoriano di un nuovo ordine. È stata la stessa insistenza dell'Evento a condurre all'immobilismo a livello dell'essere sociale effettivo. Le case decadenti *sono la prova* della fedeltà all'Evento. Non deve quindi stupire che l'iconografia rivoluzionaria della Cuba odierna sia piena di riferimenti cristiani: gli apostoli della Rivoluzione, l'elevazione del Che a una figura simile a Cristo, l'Uno Eterno ("lo Eterno" si intitola una delle canzoni di Carlos Puebla dedicate a Che Guevara). Quando l'Eternità entra nel tempo, il tempo si ferma. E non deve stupire che la prima impressione che si ha oggi dell'Avana è che gli abitanti originari siano scappati, rimpiazzati da comitati di abusivi, completamente fuori luogo in quei sontuosi vecchi palazzi, dei quali prendono possesso temporaneamente, impiegando pannelli di legno per suddividere gli ampi saloni. Diventa così indicativa l'immagine di Cuba che si ricava da uno scrittore come Pedro Juan Gutierrez, con la sua

“sporca trilogia dell’Avana”: l’“essere” cubano in quanto opposto all’Evento rivoluzionario, la vita quotidiana fatta di lotta per la sopravvivenza, di fughe nel sesso violento e promiscuo, di *carpe diem* senza alcun progetto rivolto al futuro. Quest’inerzia oscena è la “verità” del Sublime rivoluzionario³.

Ma non è forse anche il cosiddetto terrorismo fondamentalista un’espressione della passione per il Reale? Nei primi anni Settanta, dopo il crollo della protesta del movimento degli studenti della Nuova Sinistra in Germania, una delle sue ramificazioni fu il terrorismo della RAF (la “banda” Baader-Meinhof), il cui punto di partenza sottostante era che il fallimento del movimento degli studenti aveva dimostrato che le masse sono così profondamente immerse nella posizione apolitica consumistica che non è possibile risvegliarle facendo ricorso alla classica educazione politica e al richiamo alle coscienze. Era necessario un intervento più violento, per scuotere le masse dal loro torpore ideologico e dal loro atteggiamento consumistico soporifero: solo l’azione violenta diretta come l’assalto ai supermercati avrebbe raggiunto lo scopo. Su un piano differente, non potremmo affermare che lo stesso è vero per il terrorismo fondamentalista odierno? Uno dei suoi obiettivi non è forse quello di risvegliarci (noi cittadini occidentali) dal nostro torpore, dall’immersione nel nostro universo ideologico quotidiano?

Questi ultimi due esempi ci indirizzano verso il paradosso fondamentale della “passione per il Reale”, che finisce per culminare nel suo apparente opposto, in uno *spettacolo teatrale*, dai processi farsa di Stalin agli scenografici attentati terroristici⁴. Se quindi la passione per il Reale finisce nella pura apparenza dell’*effetto spettacolare del Reale*, per un movimento esattamente inverso, la passione “postmoderna” provata dall’Ultimo Uomo per l’apparenza finisce in un violento ritorno alla passione per il Reale. Chi si ricorda del fenomeno delle “tagliatrici”, donne (soprattutto) che vivevano un insopprimibile bisogno di tagliarsi con delle lamette, o comunque di ferirsi? Si trattava di una disperata strategia per tornare al reale del corpo. In quanto tale, l’atto di tagliarsi si può opporre al normale tatuaggio, che garantisce l’inclusione del soggetto nell’ordine simbolico (virtuale):

con le tagliatrici siamo di fronte al problema opposto, e cioè all’asserzione della realtà in quanto tale. Tutt’altro che suicida, tutt’altro che impegnata a segnalare un desiderio di auto-annullamento, l’azione di tagliarsi è un tentativo radicale di (ri)guadagnare una solida presa sulla realtà oppure (altro aspetto dello stesso fenomeno) di ancorare saldamente il proprio ego nella realtà corporea, contro l’insopportabile angoscia di percepirsi come non esistente. Di solito le tagliatrici raccontano che, dopo aver visto il sangue rosso scorrere caldo dalla ferita che si sono inferte, si sentono di nuovo vive, profondamente radicate nella realtà (Strong 2000). Così, pur se tagliarsi è ovviamente un fenomeno patologico, è tuttavia un tentativo patologico di ottenere nuovamente una specie di normalità, di evitare un totale collasso psicotico. Sul mercato attuale troviamo una serie completa di prodotti deprivati delle loro proprietà malefiche: caffè senza caffeina, crema senza grasso, birra senza alcool... E la lista potrebbe continuare: il sesso virtuale non è altro che sesso senza sesso, la dottrina Powell della guerra senza perdite umane (sul nostro fronte, ovviamente) una guerra senza guerra, la ridefinizione contemporanea della politica come arte dell’amministrazione tecnica è politica senza politica, fino al tollerante multiculturalismo liberale odierno che non è altro che un’esperienza dell’Altro deprivato della sua Alterità (l’Altro idealizzato che balla danze affascinanti ed è dotato di un approccio olistico alla realtà perfettamente ecologico, mentre altri aspetti – come il fatto che picchia la moglie – vengono sistematicamente tralasciati). La Realtà Virtuale non fa che generalizzare questa pratica di offrire un prodotto deprivato della sua sostanza: fornisce la stessa realtà deprivata della sua sostanza, dello zoccolo duro e resistente del Reale, come il caffè decaffeinato odora di caffè ha il sapore del caffè reale pur senza esserlo. La Realtà Virtuale viene vissuta come realtà senza esserlo. Quel che tuttavia ci attende alla fine di questo processo di virtualizzazione è che cominciamo a percepire la stessa “realtà reale” come un’entità virtuale. Per la gran parte del pubblico i crolli delle torri gemelle sono stati eventi televisivi, e quando abbiamo visto per l’ennesima volta le immagini della gente terrorizzata che correva in direzio-

ne della camera da presa di fronte alla nube gigantesca di polvere che si sollevava dal crollo delle torri, quella scena ci ha ricordato le scene spettacolari dei film catastrofici, un effetto speciale che ha superato tutti gli altri, dato che – come già sapeva Jeremy Bentham – la realtà è la miglior apparenza di se stessa. Potremmo dire che l’assalto al World Trade Center sta ai film catastrofici di Hollywood come gli *snuff movies* stanno ai normali film pornografici? Consisterebbe in questo l’elemento veritiero dell’affermazione provocatoria di Karl-Heinz Stockhausen che gli aerei che colpiscono le torri sono l’opera d’arte definitiva: si può effettivamente immaginare il crollo delle torri gemelle come la chiusura in *climax* della “passione per il Reale” dell’arte del xx secolo. Gli stessi “terroristi” non hanno eseguito l’assalto per provocare prima di tutto un reale danno materiale, ma per *il suo effetto spettacolare*. Quando, a distanza di giorni dall’11 settembre, il nostro sguardo ancora veniva catturato dalle immagini dell’aereo che colpiva una delle torri, tutti noi siamo stati costretti a sperimentare cosa siano la “compulsione a ripetere” e il *godimento* al di là del principio di piacere: volevamo vedere, ancora e ancora, le stesse scene sono state ripetute fino alla nausea, e la misteriosa soddisfazione che ne traevamo era *godimento* allo stato puro. È stato guardando alla Tv le due torri che crollavano che abbiamo potuto verificare la falsità della “Tv verità”: anche se questi programmi sono “veri” le persone riprese recitano comunque, recitano se stesse. L’usuale dichiarazione che accompagna gli sceneggiati (i personaggi qui raffigurati sono di pura fantasia, qualunque somiglianza con persone o eventi reali è da ritenersi del tutto casuale) è vera anche per i partecipanti ai programmi di questa Tv “vera”: vediamo comunque dei personaggi inventati, anche se recitano se stessi “per davvero”.

L’autentica mania del xx secolo di penetrare la Cosa Reale (alla fine: il Vuoto distruttivo) attraverso la ragnatela delle apparenze che costituiscono la nostra realtà culmina quindi nel brivido del Reale come l’“effetto” insuperabile, ricercato dagli effetti speciali computerizzati attraverso la Tv verità e i porno amatoriali, fino agli *snuff movies*. Questi ultimi, che trasmettono la “cosa vera”,

sono forse la verità definitiva della realtà virtuale. C’è un legame profondo tra la virtualizzazione della realtà e la costituzione di un dolore fisico infinito e “infinitezzato”, assai più forte del dolore normale. L’unione di biogenetica e realtà virtuale ci apre forse a nuove (“potenziate”) possibilità di tortura, nuovi e impreveduti orizzonti oltre i quali estendere la nostra capacità di sopportare il dolore (attraverso l’amplificazione della nostra capacità sensoriale di soffrire e attraverso l’invenzione di nuovi modi di infliggere sofferenza). Forse attende di divenire reale anche la perfetta immagine sadica di un’immortale vittima di tortura che può subire un tormento infinito senza avere a disposizione la via di scampo della morte.

Nella perfetta fantasia paranoide americana una persona vive in un’idilliaca cittadina californiana, un vero paradiso del consumismo, ma all’improvviso inizia a sospettare che il mondo in cui si trova sia fasullo, una scenografia allestita per convincerlo che vive nel mondo reale, mentre in effetti tutti intorno a lui sono attori e comparse che recitano una gigantesca rappresentazione. L’esempio più recente di questa fantasia è stato il film del 1998 *The Truman Show* di Peter Weir con Jim Carrey impegnato nella parte dell’impiegato della cittadina che poco alla volta scopre che in verità non è altro che il protagonista di uno show televisivo che va in onda ventiquattr’ore al giorno. Tra le opere che hanno preceduto questo film vale la pena di ricordare *Il tempo si è spezzato* di Philip Dick, un racconto del 1959 in cui il protagonista vive la sua modesta vita in una piccola città californiana della fine degli anni Cinquanta per scoprire poco a poco che l’intera città è un set allestito per farlo sentire a suo agio... L’esperienza che soggiace a opere come *Time Out of Joint* e *The Truman Show* è che il paradiso californiano del tardo capitalismo consumista è – proprio nella sua dimensione iper-reale – in qualche modo *irreale*, senza sostanza, privo del peso della materia. Lo stesso processo di “de-realizzazione” dell’orrore ha preso piede dopo l’assalto al World Trade Center: mentre la cifra di seimila vittime veniva ripetuta di continuo, è impressionante quanto poco si sia visto del massacro vero e proprio: niente corpi smembrati, niente

sangue, niente facce disperate della gente che sta per morire... È evidente il contrasto con i servizi che riguardano le catastrofi del Terzo Mondo, dove l'effetto da ottenere è proprio la messa in mostra di qualche dettaglio raccapricciante: bambini somali che muoiono di fame, donne bosniache violentate, uomini sgozzati. Queste riprese sono sempre accompagnate dall'avvertimento introduttivo : "alcune delle immagini che mi mostreremo sono estremamente violente e potrebbero impressionare i bambini", un tipo di avvertimento che *non abbiamo mai sentito* per le notizie che riguardavano il crollo delle torri gemelle. Non è questa un'ulteriore prova della distanza che – anche in quei tragici momenti – ha continuato a separare Noi da Loro e dalla loro realtà? Il vero orrore accade lì, non *qui*.

Quindi non si tratta solamente che Hollywood ha allestito un'apparenza di reale svuotata del peso e dell'inerzia della materialità. Nella società consumistica del tardo capitalismo anche la "reale vita sociale" acquisisce in qualche misura l'aspetto di un falso organizzato, con i nostri vicini che si comportano nella vita "reale" come attori e comparse sul palco. Di nuovo, la verità definitiva dell'universo utilitarista de-spiritualizzato del capitalismo è la de-materializzazione della stessa "vita reale", il suo rovesciamento in uno spettacolo spettrale. Christopher Isherwood è riuscito più di altri a esprimere questa irrealtà della vita quotidiana americana, rappresentata dalla stanza di un motel: "I motel americani sono irreali! /.../ sono progettati apposta per esserlo /.../ Gli europei ci odiano perché ci siamo ritirati a vivere dentro la pubblicità, come eremiti che se vanno nelle grotte a meditare". In questo caso si realizza perfettamente l'idea di "sfera" di Peter Sloterdijk, un'enorme sfera di metallo che racchiude e isola l'intera città. Alcuni anni fa una serie di film di fantascienza come *Zardoz* o *La fuga di Logan* aveva previsto l'attuale vicolo cieco del postmodernismo estendendo questa fantasia all'intera comunità: il gruppo isolato che conduce una vita asettica in un'area segregata freme dalla voglia di sperimentare il mondo reale del decadimento materiale. Forse la scena ripetuta all'infinito dell'aereo che si avvicina e colpisce la seconda torre del World Trade Center

non è altro che la versione realistica della famosa scena da *Gli uccelli* di Hitchcock, analizzata con maestria da Raymond Bellour, in cui Melanie si avvicina al molo di Bodega Bay dopo aver attraversato la baia su una piccola imbarcazione. Mentre si appresta all'approdo e sta salutando con la mano il suo (futuro) innamorato, un singolo uccello (che all'inizio sembra solo una macchia nera indistinta) entra nel campo visivo da destra e la colpisce sulla testa (cfr. Bellour 1980, cap. 3). Non potremmo dire che l'aereo che ha colpito la torre del World Trade Center è stato il perfetto colpo alla Hitchcock, la macchia amorfica che ha denaturalizzato l'idillico e consueto panorama newyorkese?

Il successo del 1999 dei fratelli Wachowski, *Matrix*, ha portato questa logica all'estremo: la realtà materiale che tutti noi viviamo e vediamo attorno a noi è in effetti virtuale, generata e coordinata da un gigantesco mega-computer al quale siamo tutti connessi. Quando l'eroe (interpretato da Keanu Reeves) si ridesta nella "realtà reale", vede un desolato panorama cosparso di rovine bruciate, quel che resta di Chicago dopo una guerra globale. Morpheus, il capo della resistenza, pronuncia l'ironico saluto: "Benvenuto nel deserto del reale!". Non è successo qualcosa di simile a New York l'11 settembre? I suoi abitanti sono entrati nel "deserto del reale" mentre per noi, corrotti da Hollywood, il panorama e le scene che abbiamo visto delle torri che crollavano non potevano che farci venire in mente le scene mozafiato delle grandi produzioni di film catastrofici.

Quando sentiamo che l'attacco alle torri è stato uno shock del tutto inaspettato e che si è realizzato l'Impossibile inimmaginabile, dovremmo tenere a mente l'altra catastrofe definitoria dell'inizio del xx secolo, quella del Titanic. Anch'essa fu certo uno shock, che però aveva già trovato un suo spazio nelle fantasie ideologiche, dato che il Titanic era il simbolo del potere della civilizzazione industriale del xix secolo. Ma non potremmo dire lo stesso per l'assalto di New York? Non solo i mezzi di comunicazione ci avevano assillato da tempo sulla minaccia terroristica, ma questa minaccia era anche già stata caricata di investimento libidinale (basta ricordarsi di una sfilza di pellicole, da 1997 –

Fuga da New York a Independence Day). Su questo si basa la giustificazione della stracitata associazione tra l'attacco alle torri e i film catastrofici di Hollywood: l'impensabile che è accaduto era già un oggetto di fantasia, così che in un certo senso l'America ha avuto proprio quello su cui fantasticava, e questa è stata la sorpresa maggiore. Il cambio di mano definitivo in questo legame tra Hollywood e la "guerra al terrorismo" c'è stato quando il Pentagono ha deciso di chiedere l'aiuto di Hollywood. La stampa ha raccontato che ai primi di ottobre 2001, su mandato del Pentagono, si è costituito un gruppo di sceneggiatori e registi di Hollywood, specialisti di film catastrofici, con l'intento di immaginare possibili scenari di attacchi terroristici e i modi con cui controbatterli. Quest'interazione sembra essere durata a lungo: all'inizio di novembre 2001 ci sono stati diversi incontri tra i consiglieri della Casa Bianca e alti funzionari di Hollywood al fine di coordinare l'impegno bellico e stabilire come il mondo del cinema potesse portare aiuto nella "lotta al terrorismo" veicolando il corretto messaggio ideologico non solo agli americani, ma anche al pubblico cinematografico mondiale (prova empirica definitiva che Hollywood funziona effettivamente come un "apparato ideologico dello stato").

Si dovrebbe quindi rovesciare l'usuale interpretazione secondo cui l'attacco al World Trade Center ha costituito l'intrusione del Reale che ha sconvolto la nostra Sfera illusoria: al contrario, noi vivevamo nella nostra realtà prima del crollo delle torri, e vedevamo gli orrori del Terzo Mondo come qualcosa che non appartiene effettivamente alla nostra realtà sociale, come qualcosa che esiste (per noi) come un'apparizione spettrale sullo schermo (televisivo). Quel che è successo l'11 settembre è stato l'ingresso nella nostra realtà di quell'apparizione fantasmatica sullo schermo. Non è successo che la realtà sia entrata nella nostra immagine, ma che l'immagine sia entrata e abbia sconvolto la nostra realtà (cioè le coordinate simboliche che determinano quel che sperimentiamo come realtà). Il fatto che dopo l'11 settembre sia stata posticipata l'uscita di molte grandi produzioni con scene in qualche modo simili al crollo delle torri (grandi edifici in fiamme o sotto attacco, azioni terroristi-

che, eccetera) o che addirittura alcune pellicole siano state ritirate, deve quindi essere letto come la "repressione" dello sfondo fantasmatico responsabile dell'impatto del crollo delle torri. Non si tratta ovviamente del solito giochetto pseudo-postmoderno di ridurre il crollo del World Trade Center all'ennesimo spettacolo mediatico, interpretandolo come la versione catastrofica degli *snuff movies* pornografici. Quel che invece avremmo dovuto chiederci mentre fissavamo lo schermo televisivo l'11 settembre è semplicemente: dove abbiamo già visto un sacco di volte questa scena?

Il fatto che l'attacco dell'11 settembre fosse oggetto di fantasie di massa molto prima di avvenire veramente ci fornisce tuttavia un altro esempio della logica distorta dei sogni. È facile dar conto del fatto che i poveri del mondo sognano di diventare americani, ma cosa mai sognano gli americani benestanti, immobilizzati nel loro benessere? Sognano una catastrofe globale che sconvolgerà la loro vita. Perché? Questo è la ragion d'essere della psicoanalisi: spiegare perché, con tutto il nostro benessere, siamo perseguitati dall'incubo della catastrofe. Questo paradosso ci indica inoltre il modo in cui dovremmo intendere l'idea lacaniana di "attraversare la fantasia" come il momento conclusivo del trattamento psicoanalitico. Quest'idea può sembrare perfettamente corrispondente a quel che la psicoanalisi dovrebbe fare secondo il senso comune: ci dovrebbe ovviamente liberare dal peso di fantasie idiosincratice e consentirci di affrontare la realtà per quel che essa è effettivamente! Eppure questo è proprio quello che Lacan *non* aveva in mente, dato che il suo obiettivo era quasi l'opposto. Nella nostra vita quotidiana siamo immersi nella "realtà" (strutturata e sostenuta dalla fantasia) e quest'immersione è disturbata da sintomi che rendono testimonianza del fatto che un altro livello, represso, della nostra psiche resiste a quest'immersione. "Attraversare la fantasia" significa quindi paradossalmente *identificarsi completamente con la fantasia*, in modo particolare con la fantasia che struttura quell'eccesso che resiste alla nostra immersione nella realtà quotidiana o, per citare una succinta formulazione di Richard Boothby (2001, pp. 275-276):

Attraversare la fantasia” quindi non significa che il soggetto in qualche modo abbandona il suo coinvolgimento in strani capricci e si adatta alla pragmatica “realtà”, ma esattamente l’opposto: il soggetto è sottoposto a quell’effetto della mancanza simbolica che rivela il limite della realtà quotidiana. Attraversare la fantasia in senso lacaniano significa subire il richiamo della fantasia in modo più profondo che mai, nel senso di essere condotto in una relazione sempre più intima con quel nucleo reale della fantasia che trascende l’immaginazione.

Boothby ha ragione quando sottolinea la struttura bifronte della fantasia: una fantasia è allo stesso tempo pacificatrice, disarmante (fornendoci uno scenario immaginario che ci consente di sopportare l’abisso del desiderio dell’Altro) e insieme sconvolgente, turbante, inassimilabile alla nostra realtà. La dimensione ideologico-politica di questa idea di “attraversare la fantasia” si è resa evidente nel ruolo straordinario interpretato dal complesso rock *Top lista nadrealista (L’elenco dei migliori surrealisti)* nella Sarajevo assediata durante la guerra di Bosnia: i loro ironici concerti – nel pieno della guerra e della miseria – che prendevano in giro i problemi della popolazione di Sarajevo, divennero un fenomeno di culto non solo nel mondo culturale antagonista, ma anche in generale per i normali cittadini, e il loro spettacolo televisivo settimanale continuò per tutta la guerra e aveva un folto pubblico. Invece di lamentarsi per il tragico destino dei bosniaci, il complesso fece suoi in modo coraggioso tutti gli stereotipi sugli “stupidi bosniaci” che circolavano comunemente in Jugoslavia, arrivando a identificarsi completamente con essi. Si arrivò in questo modo a sostenere che il cammino della vera solidarietà conduce a confrontarsi direttamente con le oscure fantasie razziste che circolavano nello spazio simbolico bosniaco, attraverso l’identificazione giocosa con esse, e non attraverso la negazione di queste oscenità in nome di “quello che la gente è in realtà”.

Questo significa che la dialettica di apparenza e Reale non può ridursi al fatto alquanto banale che la virtualizzazione della vita quotidiana, l’esperienza che stiamo vivendo sempre più in un

universo costruito artificialmente, dà vita al bisogno irresistibile di “tornare al Reale” per farci sentire di nuovo radicati profondamente in qualche “realtà reale”. Il Reale che ritorna ha la forma di un’(altra) apparenza: *proprio perché è Reale, cioè per via del suo carattere traumatico/eccessivo, siamo incapaci di integrarlo in (ciò che sperimentiamo come) la nostra realtà, e siamo quindi obbligati a percepirlo come un’apparizione angosciante come un’incubo*. Questo è stata l’immagine irresistibile del collasso delle torri del WCT: un’immagine, un’apparenza, un “effetto” che, al tempo stesso, trasmetteva “la cosa in sé”. Questo “effetto del Reale” non è la stessa cosa di quel che Roland Barthes, negli anni Sessanta, aveva chiamato *l’effet du reel*, ma è piuttosto l’opposto, *l’effet de l’irreel*. In contrasto cioè con *l’effet du reel* barthiano, in cui il testo ci fa accettare come “reale” il suo prodotto finzionale, qui è proprio il Reale che – per poter essere sopportato – dev’essere percepito come uno spettro irrealmente simile a un incubo. Di solito diciamo che non si dovrebbe prendere la finzione per realtà (conosciamo tutti il luogo comune postmoderno secondo cui la “realtà” è un prodotto del discorso, una finzione simbolica che percepiamo erroneamente come un’entità autonoma dotata di sostanza). In questo caso la lezione della psicoanalisi è completamente opposta: *non si dovrebbe prendere la realtà per finzione* (dovremmo cioè essere capaci di distinguere – entro quello che sperimentiamo come finzione – il nocciolo duro del Reale che siamo in grado di sopportare solo se lo finzionalizziamo). In breve, dovremmo distinguere quale parte della realtà viene “transfunzionalizzata” attraverso la fantasia così che, pur se fa parte della realtà, viene percepita secondo le modalità della finzione. È molto più difficile riconoscere nella realtà “reale” la parte di finzione piuttosto che denunciare o smascherare in quanto finzione (quel che appare come) la realtà, il che ovviamente ci riporta alla vecchia concezione lacaniana secondo cui, mentre gli animali possono mentire presentando per vero ciò che è falso, solo gli uomini (entità che occupano lo spazio simbolico) possono mentire presentando per falso quel che invece è vero. Questo punto ci permette di tornare all’esempio delle tagliatrici: se il vero opposto del Reale è la realtà, non

potrebbe darsi che quello da cui stanno effettivamente fuggendo quando si tagliano non sia tanto la sensazione di irrealtà, il senso di virtualità artificiale del nostro mondo di vita, ma il Reale in sé che esplode sotto forma di allucinazioni incontrollate che iniziano a tormentarci una volta che abbiamo perso il fermo contatto con la realtà?

Il film del 2001 *La pianista* di Michael Haneke ci consente di orientarci in questo labirinto. La trama si basa su un racconto di Elfriede Jelinek che racconta di un'avventura amorosa appassionata ma perversa tra un giovane pianista e la sua insegnante più avanti con gli anni (interpretata da una superba Isabelle Huppert). La storia richiama il vecchio cliché – da Vienna fine secolo – della giovane ragazza di classe agiata, sessualmente repressa, che si innamora appassionatamente del suo insegnante. Oggi però, a più di cento anni di distanza, il cliché viene ribaltato ben al di là dei ruoli sessuali: per la nostra epoca permissiva l'avventura deve assumere una deriva perversa. Le cose assumono una direzione infausta e iniziano a scivolare verso l'inevitabile tragica fine (il suicidio dell'insegnante) in un momento preciso: quando, in risposta alle passionevoli avances sessuali dell'allievo, l'insegnante "repressa" si apre a lui in modo violento, scrivendogli una lettera con l'elenco dettagliato delle sue richieste (in sostanza, un quadro di stampo masochista: come vuol'essere legata, obbligata a leccargli l'ano, schiaffeggiata e perfino picchiata, eccetera). È essenziale che queste richieste siano scritte: quel che viene steso sul foglio è qualcosa di troppo traumatico per poter essere pronunciato a voce, è la sua fantasia più riposta. Quando allora si confrontano, lui con le sue calde esplosioni di passione, lei con la sua fredda distanza, non dovremmo farci ingannare dalla scena: è lei che si apre veramente, mostrandogli l'essenza della sua fantasia, mentre lui si limita a mettere in atto un più superficiale gioco seduttivo. Non è strano infatti che il giovane si ritiri terrorizzato di fronte alla donna che gli si apre: la messa in mostra diretta della sua fantasia cambia radicalmente il suo status agli occhi dell'allievo, trasformando un affascinante oggetto d'amore in un'entità repellente impossibile da sopportare. Poco dopo però il giovane si

trova perversamente attratto dallo scenario fantasmatico della donna, catturato in quest'eccesso di *jouissance*, e prova quindi a restituire il messaggio realizzando alcuni elementi della sua fantasia (la schiaffeggia così che inizia a sanguinare dal naso, la colpisce violentemente...). Quando lei crolla, ritirandosi dalla messa in pratica della sua fantasia, l'allievo passa all'azione e fa l'amore con lei per sigillare la sua vittoria. La scena dell'atto sessuale costituisce – con tutto il suo dolore quasi insopportabile – il miglior esempio dell'affermazione lacaniana *il n'y a pas de rapport sexuel*: anche se l'atto è effettivamente realizzato, per lei almeno è privo del suo supporto fantasmatico e quindi diventa un'esperienza disgustosa che la lascia totalmente fredda, spingendola al suicidio. Sarebbe del tutto fuorviante interpretare l'esposizione della sua fantasia come una formazione difensiva da contrapporre all'atto sessuale vero e proprio, come espressione cioè della sua incapacità di lasciarsi andare e godere dell'atto: al contrario, la fantasia esposta costituisce il nucleo del suo essere, ciò che è "in lei più di se stessa", ed è invece l'atto sessuale a costituire in effetti una difesa contro la minaccia incarnata nella fantasia.

Nel suo seminario sull'angoscia del 1962-63, rimasto inedito, Lacan specifica che il vero scopo del masochista non è generare *jouissance* nell'Altro, ma di suscitare la sua angoscia. Anche se cioè il masochista si sottomette alla tortura da parte dell'Altro, anche se desidera servire l'Altro, è comunque lui stesso a definire le regole di questa sottomissione. Mentre quindi apparentemente si offre come lo strumento del godimento [*jouissance*] dell'Altro, in effetti espone il suo desiderio all'Altro, divenendo così per lui una fonte di angoscia (secondo Lacan, il vero oggetto dell'angoscia è proprio l'eccessiva vicinanza al desiderio dell'Altro). Si fonda su questo aspetto l'economia libidinale della scena della *Pianista*, in cui la protagonista presenta al suo seduttore lo scenario masochistico dettagliato di come dovrebbe essere maltrattata: quel che gli suscita repulsione è questa esposizione totale del desiderio di lei (e questo punto trova un'altra perfetta esemplificazione nella terribile scena di *Fight Club* di David Fincher in cui Ed Norton si prende a cazzotti di

fronte al suo capo: invece di farlo godere, questo spettacolo provoca ovviamente nel superiore una crisi d'angoscia). Per questa ragione la vera alternativa riguardo ai traumi storici non è tra ricordarli o dimenticarli, dato che i traumi che non siamo disposti o capaci di ricordare ci perseguitano in modo ancor più ineluttabile. Dovremmo invece accettare il paradosso che – per dimenticare veramente un fatto – dovremmo prima essere abbastanza forti da ricordarlo correttamente. Per illustrare questo paradosso ci dovremmo ricordare che l'opposto di *esistenza* non è inesistenza, ma *insistenza*: quel che non lasciamo *esistere* continua a *insistere*, a lottare per emergere all'esistenza. Il primo ad articolare questa opposizione è stato ovviamente Schelling quando, nel suo *Trattato sulla libertà umana*, introdusse la distinzione tra Esistenza e Fondo dell'Esistenza. Quando perdiamo un'opportunità etica fondamentale e non riusciamo a compiere il passo che “cambiarebbe tutto”, la stessa non esistenza di quel che *avremmo dovuto fare* ci perseguiterà per sempre: anche se quel che non abbiamo fatto non esiste, il suo spettro continua a insistere. Fornendo una memorabile lettura delle *Tesi sulla filosofia della storia* di Walter Benjamin, Eric Santner (2001) elabora l'idea di Benjamin che un'azione rivoluzionaria nel presente ripete/riscatta i tentativi precedentemente falliti: i “sintomi” – tracce del passato riscattate retroattivamente attraverso il “miracolo” dell'intervento rivoluzionario – “non sono tanto azioni dimenticate, quanto piuttosto *fallimenti* d'azione dimenticati, fallimenti nell'*interrompere* la forza del legame sociale che inibisce i gesti di solidarietà con gli ‘altri’ della società”:

I sintomi registrano non solo i falliti tentativi rivoluzionari del passato ma, più modestamente, le mancate risposte agli inviti all'azione o pur solo all'empatia verso quelli la cui sofferenza appartiene in qualche modo alla forma di vita di cui si è parte. Occupano la posizione di qualcosa che *è lì*, che *insiste* nella nostra vita, anche se non ha mai raggiunto la piena consistenza ontologica. I sintomi sono dunque in un certo senso gli archivi virtuali di *lacune* o, per meglio dire, difese contro le lacune, che persistono nell'esperienza storica.

Santner chiarisce che questi sintomi possono inoltre assumere la forma di perturbazioni della “normale” vita sociale, ad esempio la partecipazione ai rituali osceni dell'ideologia imperante. L'ignobile *Kristallnacht* del 1938 – la *notte dei cristalli*, esplosione solo in parte organizzata, ma in parte spontanea, di assalti violenti alle case, alle sinagoghe, ai negozi e alle stesse persone fisiche di origine ebraica – è stata probabilmente il “carnevale” bachtiniano per eccellenza, e in questa chiave di “sintomo” andrebbe interpretata. La rabbia incontenibile di quest'esplosione di violenza ne fa un sintomo, la formazione difensiva che colma la lacuna del fallito intervento in modo efficace sulla crisi sociale. Detto altrimenti, la stessa rabbia dei pogrom antisemiti è la prova in negativo della possibilità di un'autentica rivoluzione proletaria. Il suo eccesso di energia può essere spiegato solamente come una reazione alla consapevolezza (“inconscia”) della mancata opportunità rivoluzionaria. E in fondo la causa profonda della *Ostalgie* (nostalgia per il passato comunista) presente tra molti intellettuali (ma anche “gente comune”) dell'ex Repubblica Democratica Tedesca è lo struggimento non tanto per il passato comunista, per quel che accadde effettivamente durante il comunismo, ma piuttosto per quel che *lì sarebbe potuto accadere*, cioè per la perduta opportunità di un'altra Germania. Di conseguenza, non potremmo sostenere che le esplosioni post-comuniste di violenza neo-nazista sono una prova negativa della presenza di queste opportunità di emancipazione, un'esplosione sintomatica di rabbia che porta alla luce la consapevolezza delle opportunità mancate? Non dovremmo aver paura di tracciare un parallelo con la vita psichica dei singoli individui: allo stesso modo infatti la coscienza di aver perduto un'opportunità “privata” (per esempio, l'opportunità di intraprendere una relazione d'amore veramente appagante) lascia spesso delle tracce in forma di angosce “irrazionali”, di mal di testa e attacchi di rabbia, che esprimono in forma sintomatica la lacuna della mancata opportunità. Dovremmo quindi respingere in quanto tale la “passione per il Reale”? Assolutamente no, dato che se accogliessimo questo prospettiva l'unica alternativa a disposizione rimarrebbe il ri-

fiuto di andare fino in fondo, e quindi non ci resterebbe che “salvare le apparenze”. L’aspetto problematico della “passione per il Reale” del xx secolo è stato che non si è trattato di una passione per il Reale, ma di una passione fasulla, la cui ricerca disperata del Reale al di là delle apparenze era *lo stragemma definitivo per evitare un confronto con il Reale*. Come? Iniziamo con la tensione tra universale e particolare nell’uso del termine “speciale”. Quando diciamo: “Disponiamo di fondi speciali” significa fondi illegali o almeno segreti, non semplicemente una sezione speciale dei fondi pubblici. Quando un partner sessuale dice “Vuoi qualcosa di speciale?” significa una pratica “perversa”, non abituale. Quando la polizia o i giornali riportano di “misure speciali di interrogatorio” significa tortura o altre pratiche illegali simili. Nei campi di concentramento nazisti le unità tenute da parte e impiegate per il terribile lavoro di uccidere e cremare migliaia di persone per disfarsi dei loro cadaveri non erano forse chiamate *Sonderkommando*, cioè unità speciali? A Cuba, ci si riferisce al difficile periodo dopo la disintegrazione dei regimi comunisti dell’Europa orientale anche come al “periodo speciale”. Seguendo questa linea di riflessione, dovremmo prestare omaggio al genio di Walter Benjamin che rifugge già nel titolo della sua opera giovanile *Sul linguaggio in generale e sul linguaggio umano in particolare*. La tesi qui non è che il linguaggio umano sia una specie di qualche linguaggio universale “in sé”, che comprenderebbe anche altre specie (il linguaggio degli dei e degli angeli? Il linguaggio degli animali? Il linguaggio di qualche altro essere intelligente extraterrestre? Il linguaggio dei computer? Il linguaggio del DNA?). Non c’è altro linguaggio effettivamente esistente che il linguaggio umano, ma al fine di comprendere questo linguaggio “particolare” si deve introdurre un differenziale, per poter pensare al linguaggio in rapporto allo scarto che lo separa dal linguaggio “in sé”, cioè dalla pura struttura del linguaggio destituita delle insegne della finitezza umana, della passione erotica e della mortalità, della lotta per il dominio e del versante osceno del potere. Questa lezione di Benjamin è la lezione mancata da Haber-

mas: quel che Habermas fa è proprio quel che *non* si dovrebbe fare, e cioè porre un ideale “linguaggio in generale” (gli universali pragmatici) *direttamente* come norma del linguaggio effettivamente esistente. Così, sulla scia del titolo benjaminiano, dovremmo descrivere la costellazione di base della legge sociale come “la Legge in generale e il suo lato soggiacente osceno superegoico in particolare”. Come si può applicare tutto questo all’analisi sociale? Ripensiamo all’analisi di Freud del caso Ratman. La madre di Ratman proveniva da una famiglia di condizione sociale più elevata di quella del padre, mentre questi aveva una tendenza al linguaggio scurrile, un lascito di debiti insoluti e in più Ratman aveva saputo che poco prima di incontrare quella che sarebbe divenuta sua madre il padre aveva corteggiato una ragazza piacente ma senza il becco di un quattrino, che avrebbe poi abbandonato per prediligere un matrimonio di convenienza. Il progetto della madre di farlo sposare con una ragazza di famiglia ricca pose Ratman in una condizione simile a quella di suo padre: la scelta tra la ragazza senza soldi che amava e il matrimonio più conveniente dal punto di vista materiale organizzatogli dalla madre. È all’interno di questo quadro che dovremmo collocare la fantasia della tortura del ratto (la vittima viene legata a un vaso che contiene dei ratti affamati. Il vaso viene piazzato sulle natiche della vittima, così che i ratti si scavano a morsi un percorso nell’ano della vittima). Questa storia fu raccontata a Ratman durante il servizio militare, una fase in cui voleva mostrare agli ufficiali che anche le persone del suo rango (di famiglia benestante) erano in grado di sopportare le asprezze della vita militare con la stessa resistenza di qualunque rude soldato di umili origini. A suo modo, Ratman voleva tenere uniti i due poli di ricchezza e povertà, condizioni sociali elevate e umili, che avevano diviso la sua storia familiare. Il crudele capitano della sua unità era un sostenitore entusiasta delle punizioni corporali, e quando Ratman mostrò tutto il suo disaccordo su questo punto il capitano tirò un colpo basso e raccontò la tortura del ratto. Non è solo che la molteplicità dei legami che sostengono il terribile potere fascinatorio della fantasia della tortura del ratto è sostenuta a

sua volta dalla fitta trama delle associazioni dei significanti (*Rat* = ratto, *Ratte* = la rata di un debito da pagare, *heiraten* = sposarsi, *Spielratte* = voce gergale per definire un giocatore incallito). In questo caso sembra essenziale il fatto – forse mai menzionato dai suoi numerosi interpreti – che la scelta con cui dovevano fronteggiarsi sia il padre sia il figlio riguardasse l'*antagonismo di classe*. Entrambi provarono a superare la differenza di classe riconciliando i due lati opposti: la loro sorte era stata quella di ragazzi di umili origini sposatisi in famiglie ricche, che tuttavia mantengono il sano atteggiamento rude delle classi inferiori. La figura del capitano crudele entra in gioco proprio su questo punto: la sua rozza oscenità sbugiarda l'idea di conciliazione di classe, e fa invece appello a pratiche corporee che sostengono l'autorità sociale. Non potremmo interpretare questa figura del crudele capitano come un'immagine fascista dell'esercizio osceno del potere brutale? Come il cinico e brutale figuro fascista che si sbarazza del tenero liberale, consapevole del fatto che sta facendo il lavoro sporco al posto suo?

La versione di *Apocalypse Now* curata da Francis Ford Coppola nel 2000, più lunga della prima, mette in scena nel modo più chiaro possibile le coordinate di questo eccesso strutturale del potere statale. È estremamente interessante che la figura di Kurtz, il "padre primordiale" freudiano – l'osceno padre-godimento che non è subordinato ad alcuna Legge simbolica, il *Master* totale che osa guardare in faccia il Reale del godimento terrificante – si presenti non come la reminiscenza di qualche barbaro passato, ma come la necessaria risultante del potere occidentale moderno in quanto tale. Kurtz era un soldato perfetto, e in quanto tale, attraverso la sua iper-identificazione con il sistema di potere militare, si è trasformato in quell'eccesso che il sistema deve eliminare. Lo sfondo concettuale di *Apocalypse Now* è questa comprensione di come il Potere generi il suo stesso eccesso che dev'essere distrutto in un'operazione costretta a imitare ciò che viene combattuto: la missione di Willard per uccidere Kurtz non esiste nei registri ufficiali, "non ha mai avuto luogo", come chiarisce il generale che istruisce Willard. Entriamo così nell'area delle operazioni segrete, di quello che il Potere fa

senza mai ammetterlo. E questo non vale anche per le figure presentate oggi dai media ufficiali come l'incarnazione del Male radicale? Non è forse vero che bin Laden e i Talebani si sono affermati come parte della guerriglia afghana anti-sovietica finanziata dalla CIA? E che Noriega a Panama era in effetti un agente della CIA? Non è forse vero che in tutti questi casi gli Stati Uniti sanno combattendo il loro stesso eccesso? E non è successo lo stesso con il fascismo? L'occidente liberale ha dovuto unire le sue forze a quelle del comunismo per distruggere la sua stessa crescita eccessiva. Portando un po' oltre questo ragionamento, verrebbe la tentazione di dire che una versione veramente sovversiva di *Apocalypse Now* sarebbe stata quella che riprendesse la ricetta dell'antifascismo, e in cui Willard andasse dai vietcong a siglare un patto per distruggere Kurtz di comune accordo. Quel che invece non traspare sullo sfondo del film è la prospettiva di un atto politico collettivo che *spezzi* questo circolo vizioso del Sistema che genera i suoi eccessi superegoici ed è quindi costretto a distruggerli: una violenza rivoluzionaria che non faccia più affidamento sull'osceno del superego. Questo atto "impossibile" è quel che accade in qualunque processo rivoluzionario autentico.

Sul versante politicamente opposto possiamo rammentare che la scena archetipica del cinema di Eisenstein, che raffigura l'orgia incontenibile della violenza distruttiva della rivoluzione (quel che lo stesso Eisenstein chiamava "un vero baccanale di distruzione"), appartiene alla stessa tipologia. Quando, in *Ottobre*, i rivoluzionari vittoriosi penetrano nelle cantine del Palazzo d'inverno, non si negano nell'orgia estatica il piacere di fracassare migliaia di costose bottiglie di vino. In *Bezhin lug* i pionieri del villaggio entrano a forza nella chiesa locale e la dissacrano, rubando reliquie, litigando per un'icona, indossando in modo sacrilego i paramenti sacri, deridendo le statue con tono blasfemo. In questa sospensione dell'attività strumentale orientata a un fine assistiamo effettivamente a una specie di "spreco dépense" *à la Bataille*: il pio desiderio di privare la rivoluzione del suo eccesso è semplicemente il desiderio di avere una rivoluzione senza rivoluzione. Si deve opporre questa scena a quello che Eisen-

stein fa nella terrificante scena finale della seconda parte di *Ivan il terribile*: l'orgia carnevalesca sta per il fantasmatico luogo bachtiniano in cui le "normali" relazioni di potere sono ribaltate, in cui lo zar è schiavo dell'idiota che è costretto a nominare un nuovo zar. In uno strano miscuglio di musical hollywoodiano e teatro giapponese, il coro dei famigerati *oprichniki* (la guardia privata di Ivan che aveva l'incarico di fare il lavoro sporco, liquidando senza pietà i nemici dello zar) balla cantando una canzone incredibilmente oscena che glorifica la scure che taglia la testa dei nemici di Ivan. La canzone inizia descrivendo un gruppo di ricchi boiardi durante un banchetto: "Proprio al centro della tavola... i calici dorati passano... di mano in mano". Il coro a questo punto domanda con una nervosa sfumatura di inebriante aspettativa: "Dai, dai, poi che succede? Forza, raccontacelo!". L'*oprichnik* solista si sporge in avanti fischiando, per poi gridare la risposta: "Colpisci con le scuri!". Ci troviamo sul versante osceno, dove il godimento del musical si incrocia con la liquidazione politica, e tenendo conto che il film venne girato nel 1944 non è una conferma del carattere carnevalesco delle purghe staliniane? In ciò si colloca la vera grandezza di Eisenstein, nella capacità di individuare (e rappresentare) il mutamento fondamentale del tipo di violenza politica, dalle esplosioni liberatorie "leniniste" di energia distruttiva allo "stalinista" lato nascosto osceno della Legge.

Anche la chiesa cattolica si basa (perlomeno) su due livelli di regole oscene non scritte come quelle che andiamo descrivendo. Prima di tutto, c'è ovviamente la famigerata Opus Dei, la "mafia bianca" della chiesa, l'organizzazione (semi)segreta che in qualche modo incarna la pura Legge al di là di qualunque legalità positiva. La sua regola suprema è l'obbedienza incondizionata al papa e la spietata determinazione a lavorare per la chiesa, fino al punto di sospendere virtualmente tutte le altre regole. I suoi membri, il cui compito è quello di infiltrarsi nei principali circoli finanziari e politici, di regola mantengono segreta la loro appartenenza all'Opus Dei. In quanto tali, sono effettivamente *opus dei* (opera di Dio), adottano cioè la perversa posizione di strumento diretto della volontà del Grande Altro. C'è inoltre il gran

numero di casi di molestia sessuale a bambini da parte di sacerdoti, casi così numerosi in Austria e in Italia, in Irlanda e negli Stati Uniti, che si può tranquillamente parlare di un'articolata "controcultura" all'interno della chiesa, con il suo corpus di regole segrete. Esiste per di più un'interconnessione tra i due livelli, dato che l'Opus Dei interviene in modo sistematico per sedare gli scandali di natura sessuale che riguardano i sacerdoti. Tra parentesi, lo stesso atteggiamento della chiesa di fronte agli scandali sessuali dimostra il modo effettivo in cui essa percepisce il suo ruolo: la chiesa insiste che questi casi, per quanto deplorabili, sono una questione interna, e evidenzia un'estrema riluttanza a collaborare con la polizia nelle indagini. In un certo senso, ha ragione: l'abuso sessuale dei minori è *effettivamente* un problema interno della chiesa, cioè un prodotto intrinseco della sua stessa organizzazione simbolica, e non semplicemente una sequela di casi criminali particolari che riguardano alcuni uomini casualmente sacerdoti. Di conseguenza, la risposta a questa riluttanza della chiesa non dovrebbe essere semplicemente che si stanno investigando dei crimini e che se la chiesa non collabora attivamente si dimostra complice. In effetti *la chiesa in quanto tale*, in quanto istituzione, dovrebbe essere posta sotto inchiesta, per indagare come si creano in modo sistematico le condizioni che conducono a questi reati. Questa inoltre è la ragione per cui non si possono giustificare gli scandali di natura sessuale che coinvolgono dei sacerdoti come una mistificazione di quanti si oppongono al celibato dei religiosi, di quanti cioè vorrebbero dimostrare che se i bisogni sessuali dei preti non trovano un legittimo sfogo, devono necessariamente esplodere in forme patologiche. Consentire il matrimonio ai preti cattolici in realtà non risolverebbe nulla: i sacerdoti non cesserebbero di molestare i ragazzini perché la pedofilia è generata dall'istituzione cattolica del sacerdozio come sua "trasgressione intrinseca", come il suo supplemento osceno segreto. Il nucleo portante della "passione per il Reale" è questa identificazione con (l'atto eroico di assumere *in toto*) lo sporco lato nascosto osceno del Potere: l'atteggiamento eroico per cui "qualcuno deve pur fare il lavoro sporco, per cui facciamolo!", una

specie di inversione speculare dell'Anima Bella, che però rifiuta di riconoscersi nei suoi effetti. Questo atteggiamento è comune anche nell'ammirazione tipicamente di destra per quegli eroi che sono pronti a fare il lavoro sporco: è facile compiere un gesto nobile per il proprio paese, fino a sacrificare la propria vita, mentre è molto più difficile commettere un *crimine* per il proprio paese. Hitler sapeva benissimo come giocare con questo doppio livello a proposito dell'olocausto, e usava Himmler per fare rivelazioni sullo "sporco segreto". Nel suo discorso ai capi delle ss a Posen il 4 ottobre 1943, Himmler parlò piuttosto chiaramente delle uccisioni di massa degli ebrei come di "una pagina gloriosa della nostra storia, una pagina che non era mai stata scritta e che mai lo sarà", includendo esplicitamente l'uccisione di donne e bambini:

Abbiamo affrontato la questione: che fare di donne e bambini? Anche in questo caso ho deciso di trovare una soluzione completamente chiara. Non avrei avuto giustificazione se avessi sterminato gli uomini (se cioè li avessi uccisi o fatti uccidere) per poi lasciare che i loro vendicatori, in forma di bambini, potessero crescere per rivalersi sui nostri figli e nipoti. Bisognava prendere la difficile decisione di far sparire questa gente dalla faccia della terra (cit. in Kershaw 2001, pp. 604-605).

Il giorno successivo, ai capi delle ss venne ordinato di presenziare a un incontro in cui lo stesso Hitler presentò un resoconto dello stato della guerra. In questo caso Hitler non ebbe bisogno di menzionare direttamente la Soluzione Finale, dato che sarebbero bastati alcuni riferimenti indiretti a quanto i capi delle ss sapevano e alla loro complicità: "L'intero popolo tedesco sa che la questione è se loro sopravvivranno o meno. Abbiamo tagliato loro i ponti alle spalle. Rimane solo la strada che prosegue in linea retta" (cit. in Kershaw 2001, p. 606). C'è da sperare che la distinzione tra una passione per il Reale "reazionaria" e una "progressista" si possa articolare secondo questo quadro di riferimento: mentre quella "reazionaria" ratifica il lato nascosto osceno della Legge, quella "progressista"

si confronta con il Reale dell'antagonismo negato dalla "passione per la purificazione" che – sia nella versione di destra sia in quella di sinistra – presuppone che il Reale possa essere raggiunto entro e attraverso la distruzione dell'elemento eccessivo che introduce l'antagonismo. A questo proposito dovremmo abbandonare l'usuale metafora del Reale come la Cosa terrificante impossibile da affrontare faccia a faccia, come il Reale definitivo che si nasconde sotto le spoglie del Velo immaginario e/o simbolico. L'idea stessa che, sotto le apparenze fuorvianti, giaccia nascosta qualche ultima Cosa Reale troppo orribile per poter essere guardata direttamente, è in effetti l'ultima apparenza: questa Cosa Reale è uno spettro fantasmatico la cui presenza garantisce la consistenza del nostro edificio simbolico, consentendoci così di evitare di fare i conti proprio con la sua costitutiva inconsistenza ("antagonismo"). Nell'ideologia del nazismo l'ebreo come Reale è uno spettro invocato per nascondere l'antagonismo sociale. La figura dell'ebreo consentiva cioè di raffigurarsi la totalità sociale come un Tutto organico. Non possiamo dire lo stesso per la Cosa-Donna inaccessibile all'uomo? Non è forse l'ultimo spettro che consente all'uomo di evitare lo stallo costitutivo della relazione sessuale?

È a questo punto che si dovrebbe introdurre la nozione di *homo sacer*, sviluppata di recente da Giorgio Agamben (1995): la distinzione tra quanti sono inclusi nell'ordine legale e l'*homo sacer* non è semplicemente orizzontale, una distinzione tra due gruppi di persone, ma sempre di più la distinzione "verticale" tra i due modi (imposti dall'alto) di rapportarsi *alle stesse persone*. Per dirla in termini concisi: a livello della Legge siamo trattati da cittadini, soggetti legali, mentre a livello del suo osceno supplemento superegoico, a livello cioè di Legge vuota incondizionata, siamo trattati come *homo sacer*. Allora forse la miglior parola d'ordine per l'analisi odierna dell'ideologia è la frase citata da Freud all'inizio della sua *Interpretazione dei sogni*: "Acheronta movebo". Se non puoi cambiare le regole ideologiche esplicite puoi provare a cambiare l'insieme delle sottostanti regole oscene non scritte.

¹ Per aggiungere in proposito una nota personale: quando, all'inizio degli anni Novanta, ero ancora coinvolto nella politica slovena, ho sperimentato la mia parte di passione per il Reale. Mentre ero nella rosa dei candidati per un posto nel governo, l'unico ruolo che mi interessava era quello di ministro degli interni o capo dei servizi segreti. L'idea di fare il ministro della cultura, dell'educazione o della scienza mi sembrava del tutto ridicola, da non prendere neppure in considerazione.

² Questa esternalità al capitalismo si nota anche nel modo in cui Cuba continua a basarsi sulla cara vecchia posizione socialista di rendicontazione simbolica: per contare veramente, qualunque evento deve essere iscritto nel Grande Altro. Nel 2001, c'era questa nota in bella vista in un albergo dell'Avana: "Caro ospite, al fine di ottemperare al programma di disinfezione per questa struttura alberghiera, l'albergo sarà sottoposto a disinfezione il 9 febbraio tra le 15.00 e le 21.00". Perché questo raddoppiamento? Perché non limitarsi a informare i clienti che l'albergo sarebbe stato disinfestato? Perché mai la disinfezione dovrebbe essere inquadrata in un "programma di disinfezione"? Per inciso, non si può fare a meno di chiedersi come in queste condizioni si giunga a fissare un incontro sessuale: non secondo l'usuale pratica di seduzione, ma con un "Cara, al fine di ottemperare al nostro programma sessuale, perché non..."

³ La specificità della rivoluzione cubana si evidenzia con maggior vigore nel dualismo di Fidel e Che Guevara. Fidel, il leader effettivo, suprema autorità dello stato, opposto al Che, l'eterno rivoluzionario ribelle che non poté limitarsi a governare semplicemente uno stato. Possiamo immaginare qualcosa di simile in un'Unione Sovietica in cui Trotsky non fosse stato ripudiato come il traditore per antonomasia. Poniamo il caso che, verso la metà degli anni Venti, Trotsky fosse emigrato e avesse rinunciato alla cittadinanza sovietica per dare vita a una rivoluzione perpetua attorno al mondo, e che fosse morto poco dopo. Dopo la sua morte, Stalin lo avrebbe innalzato al rango di culto... Ovviamente questa fedeltà alla Causa ("Socialismo o muerte!"), nella misura in cui questa Causa è incarnata nel leader, può facilmente degenerare nella disponibilità del leader a sacrificare (non se stesso per il paese ma) il paese stesso per sé, per la sua Causa. In modo simile, la prova della vera fedeltà a un leader non consiste nella disponibilità a prendersi una pallottola *al posto suo*: oltre e sopra ciò, si deve essere pronti a prendersi una pallottola *da parte sua*, ad accettare ciò di essere messi da parte o addirittura sacrificati dal leader, se questo serve ai suoi (più alti) propositi.

⁴ A un livello più generale si dovrebbe notare che lo stalinismo, con la sua brutale "passione per il Reale", la sua disponibilità a sacrificare milioni di vite per i suoi obiettivi, a trattare le persone come materia superflua, era allo stesso tempo il regime più attento a *rispettare le apparenze*: reagiva infatti con evidente apprensione quando si presentava la minaccia che le apparenze potessero essere messe in discussione, per esempio che venisse riportata nei mass media la notizia di un incidente di qualche sorta che potesse rendere evidente il fallimento del regime. Nei media sovietici non c'era spazio per la cronaca nera, né per notizie di crimini o prostituzione, per non parlare di eventuali proteste operaie o comunque pubbliche.

⁵ Un altro esempio di censura ideologica: quando le vedove dei pompieri sono state intervistate dalla CNN la maggior parte si è comportata come ci si aspettava: lacrime, preghiere... tutte eccetto una che, senza una lacrima, ha detto che lei non pregava per lo scomparso marito, perché sapeva che le preghiere non glielo avrebbero restituito. Quando le hanno chiesto se desiderava vendetta, ha risposto con calma che questo sarebbe stato il vero tradimento di suo marito: se lui fosse sopravvissuto avrebbe insistito che la cosa peggiore da fare sarebbe stato cedere all'istinto di rivalersi. Inutile aggiungere che questo passo dell'intervista è stato mandato in onda solo una volta, e poi tagliato nelle repliche dello stesso blocco.