

HAUNTOLOGIA WEIRD
TRA CULTURA POP E REALISMO
SPECULATIVO

di Siria Moschella

Abstract

In the present work we intend to focus on the creative potential of weird, with a particular focus on the possibility of imagining, through it, alternative futures, profound cultural alterations, original possibilities of coexistence between the human and the non-human. Therefore, the declination of weird to be taken into consideration will be the temporal one: a very precise manifestation of strangeness, arising from the juxtaposition of elements that can be traced back to different times, from the disquieting mixture of re-actualisations and anticipations. Beginning with an examination of the phenomenon of “retromania”, straddling the reflections of Simon Reynolds and Mark Fisher, we intend to show how the constant re-actualisation of cultural products of the past – common in the cultural landscape of the new millennium – is a symptom of the feeling of “having lost the future” (Mark Fisher, 2019). An outcome, this, of “capitalist realism” (Fisher, 2018a), within which pop culture becomes the bearer of a nostalgia for times when imagining an alternative still seemed possible. In this context, we will identify certain artistic manifestations, such as vaporwave music, that make use of an explicitly weird aesthetic: this is the so-called “hauntological art” (Fisher, 2019), which takes temporal weirdness to extremes in order to bring out the putrescent face of retromania and, at the same time, open up possible alternative futures that break the pattern of eternal cultural recycling. We will note, then, how the same creative potential of weird is harnessed by speculative realism and by Timothy Morton’s theory of hyperobjects: it is intended to show that the phenomenon of hauntology, between pop culture and philosophy, embodies and expresses the restlessness of an era, using weird as a powerful tool.

Il capitalismo globale è alle porte. Alla fine del mondo ci saranno solo pubblicità liquida e desiderio gassoso. Sublimati dai nostri corpi, i nostri sensi svincolati percorreranno all’infinito le scale mobili di ambienti artificiali e incontaminati, più e meno che umani, eccitati e narcotizzati, catalizzati e consumati da un’economia di informazioni sensoriali incessantemente ricca, valutata dal pixel. La Piazza Virtuale vi accoglie e voi l’accoglierete a vostra volta (traduzione mia).

Questo profetico messaggio di benvenuto risale al 7 luglio 2012 ed è disponibile nella sezione “About Community” di *Music Optimized for Abandoned Malls*, su Reddit (<http://www.reddit.com/r/Vaporwave/>). Dall’inizio degli anni ’10 del Duemila, la directory in questione si distingue come uno dei principali crocevia – assieme a YouTube, Tumblr, SoundCloud, 4Chan e Bandcamp – di diffusione della musica vaporwave, un “internet genre” alimentato dalle rinnovate possibilità di scambio e campionamento musicale che hanno segnato l’inizio del nuovo millennio. L’evoluzione del genere e le sue caratteristiche sono emblematiche di una più ampia atmosfera culturale, quella dell’ultimo ventennio, durante il quale si sono manifestate peculiari tendenze artistiche, preoccupazioni collettive e correnti filosofiche evidentemente leggibili attraverso la categoria interpretativa del “weird”, così come Mark Fisher l’ha definita: giustapposizione straniante di oggetti, reciproca contaminazione di

ambienti (Fisher 2018b). Una stranezza che conserva il potere scompaginante del surrealismo, facendosi tuttavia veicolo di un'inquietudine radicalmente contemporanea. Il presente contributo intende mettere a fuoco una particolare declinazione del weird, quella temporale: si tratta di una ben precisa manifestazione della stranezza, scaturita dalla giustapposizione di elementi riconducibili a tempi diversi, dall'inquietante mescolanza tra riattualizzazioni ed anticipazioni. È sulle tracce di quest'inquietudine che ci muoveremo nella riflessione che segue, dedicando particolare attenzione alla weirdness temporale della cultura odierna e alle modalità con cui il realismo speculativo – e più precisamente la teoria degli iperoggetti di Timothy Morton – ha incanalato ed espresso queste tendenze, emergendo esso stesso da un terreno di coltura profondamente weird. Scopo del contributo è evidenziare questa connessione, dimostrando come, nella cultura pop come nella teoria degli iperoggetti, il weird si configuri come un dispositivo di apertura e creatività, finalizzato ad immaginare un futuro alternativo.

Il primo paragrafo è dedicato ad una disamina dei fenomeni di riattualizzazione nella cultura pop contemporanea, con un focus particolare sulla musica vaporwave. Il secondo paragrafo traccia una contestualizzazione del realismo speculativo, evidenziando la sua derivazione dall'accelerazionismo e la sua attenzione, sin dalle origini, al senso di “perdita del futuro”, così com'è inteso da Mark Fisher (Fisher 2019). Il terzo paragrafo, invece, chiarisce il ruolo della weirdness temporale nella teoria degli iperoggetti di Morton e il quarto ed ultimo paragrafo, infine, conclude esplicitando le connessioni di cui sopra.

1. *Nostalgia del futuro: il vaporwave e altre cultural weirdnesses*

Nella molteplicità di generi musicali fioriti su internet e incentrati su campionamento e remix di musica preesistente, il vaporwave si distingue, probabilmente, per la sua programmaticità. Come osserva Laura Glitsos nel suo *Vaporwave, or Music Optimised for Abandoned Malls*, questo genere musicale raccoglie una comunità di «artisti e ascoltatori che usano le stesse piattaforme su cui la musica viene diffusa per discuterne i “significati” e le diverse strategie affettive coinvolte nella sua produzione e nel suo consumo» (Glitsos 2017, 102, traduzione mia). I “significati” di questo genere condensano una molteplicità di istanze diverse: il campionamento di musica preesistente, l'assemblaggio di suoni eterogenei e l'uso frequente del riverbero trasformano le tracce musicali in patchwork stranianti, la cui artificiosità è portata all'estremo dall'editing grezzo e dalle ripetizioni ossessive. In questo senso, la musica vaporwave è profondamente weird: nella sua giustapposizione di brani campionati – riprodotti in loop e distorti –, voci e rumori quotidiani trasforma suoni familiari nel loro doppio inquietante, decontestualizzandoli. Tant'è che in *Babbling Corpse – Vaporwave and the Commodification of Ghosts*, Grafton Tanner definisce il vaporwave una “franken-music”, un assemblaggio di pezzi altri, che si ricostituiscono in un corpo nuovo. Questa eterogeneità si aggiunge al carattere anonimo degli autori delle tracce: l'impressione è quella di ascoltare suoni di indefinita provenienza, impossibili da ricondurre ad un emittente di qualsivoglia natura. I glitches dell'audio e la ripetizione ossessiva di brevi motivi musicali, nota Tanner, funzionano come “rottture” di heideggeriana memoria¹: la registrazione emerge in tutta la sua artificiosità,

¹ Secondo Grafton Tanner, l'intelligenza aliena della macchina «could be the very inside-ness of the *machine at hand*, the interior workings that remain entirely hidden unless we disassemble the tool and risk facing the uncanny in its destabilizing guise» (Tanner 2016, 17, corsivo mio). Nell'orizzonte teorico di *Essere e Tempo* il mondo-ambiente (*Umwelt*) nel quale opera l'esserci è il mondo delle cose intese come strumenti, utensili, arnesi (*Zeug*), che stanno nel modo d'essere chiamato appunto “essere alla mano”, “essere utilizzabile”. Considerate nella loro adoperabilità, agli occhi degli esseri umani le cose sono coinvolte in un processo di costante rimando ai loro fini: si inquadrano, cioè, in una catena di rinvii che dalla cosa – intesa come mezzo – conduce al contesto della sua utilizzabilità, alle

un collage perturbante di voci non umane.

Questa “intelligenza aliena” potrebbe essere l’interiorità stessa della macchina, il suo funzionamento interno che rimane completamente nascosto a meno che non la si smonti, rischiando di affrontare il perturbante nella sua veste più destabilizzante. Il mondo alieno in continuo movimento emerge nelle lacune dell’informazione, che si fanno più ampie quando la macchina singhiozza e incespica. Questi intoppi tradiscono le nostre aspettative, ingannandoci e infastidendoci. Minano la nostra idea di ciò che la macchina dovrebbe fare per noi, non senza di noi (Tanner 2016, 17, traduzione mia).

Un tratto, questo, profondamente eerie: il collage weird di questo genere musicale, con la sua estraneità, finisce con l’evocare un’agentività non umana, un’intelligenza macchinica non meglio precisata.

Accanto a questi elementi, il vaporwave si inserisce a pieno titolo nel fenomeno tutto contemporaneo che Simon Reynolds, nel 2014, ha definito “retromania” (il volume in questione è stato pubblicato in italiano nel 2017, da minimum fax): la tendenza culturale al remix, al collage, al campionamento; una propensione alla reminiscenza di un passato non precisato, evocato dal falso crepitio del vinile o dalla mescolanza di echi ambientali con tracce sonore di varia provenienza. Come osserva Reynolds, dagli anni Sessanta in poi la cultura pop si era fatta portavoce di uno slancio futurale, di un’immaginazione dinamica e foriera di speranza: dalla psichedelia anni Sessanta al post-punk anni Settanta, dall’hip hop anni Ottanta al rave anni Novanta. Gli anni Duemila, al contrario, hanno inaugurato l’era dei revival, dei remake, delle ristampe, delle reunion: il nuovo millennio si è sforzato di recuperare una sensibilità estinta, a scapito di un’atmosfera culturale originale. Il “rétro” della retromania è il gusto per la citazione e il *pastiche*, per l’inventariato del passato, anche di quello immediato: differentemente dall’antiquariato, la mania del XXI secolo recupera e riproduce un passato recente, che talvolta abbiamo persino consapevolmente vissuto. Direttamente connessa con la riattualizzazione del passato recente, è l’immediata disponibilità di documentazione d’archivio: un’istanza che certamente ha incentivato la retromania è l’accessibilità, garantita dal digitale, di testimonianze culturali di ogni genere. La possibilità di prendere le distanze dal passato – rifiutandolo, se necessario, per dare sfogo ad una creatività innovatrice – è in parte minata dall’impossibilità concreta di liberarsene. Di fronte a capacità di archiviazione senza precedenti, abbiamo forse perduto il potere liberatorio della dimenticanza, la leggerezza del lasciar andare. Sicché, scrive Mark Fisher, «mentre la cultura sperimentale del ventesimo secolo era in preda di un delirio ricombinatorio che dava l’impressione che la novità fosse disponibile all’infinito, il ventunesimo secolo è oppresso da un soffocante senso di finitezza e sfinimento. Non si ha affatto l’impressione di trovarsi nel futuro. O in alternativa, non si ha l’impressione che il ventunesimo secolo sia già cominciato» (Fisher 2019, 19). Basti pensare che il 17 giugno 2022 il Guardian ha annunciato che *Running Up That Hill*, brano del 1985 di Kate Bush, è il primo singolo in Gran Bretagna: a distanza di 37 anni dalla sua uscita, ha

sue possibilità di impiego. La dimensione ulteriore a cui ciascuna “cosa-arnese” si riferisce consiste nel suo “a-che” (*Wozu*), e l’insieme dei rinvii delle cose del mondo-ambiente è connesso da un filo conduttore, una totalità di senso che costituisce il loro “in-vista-di-cui” (*Worum-willen*). All’interno di questo insieme di rinvii, l’atteggiamento prevalente dell’esserci è di tipo pratico-poietico: le cose, considerate come strumenti, emergono nel loro essere-alla-mano (*Zuhandenheit*). Quando la catena di rinvii si interrompe, perché l’interazione pratico-poietica con le cose è sostituita da un’osservazione disinteressata, esse si presentano come semplici presenze, legate dalla molteplicità di sensi a cui rimandano: si tratta della modalità d’essere della *Vorhandenheit*. Secondo Heidegger, quindi, gli utensili sono tanto più invisibili quanto più sono efficienti, quanto più si prestano, nella loro funzionalità, ad esser dati per scontati; quando uno strumento si rompe, invece, emerge nella sua individualità, diventa presente-alla-mano. È in questo senso che i glitches dell’audio della musica vaporwave somigliano a “rotture” di heideggeriana memoria: tradiscono le nostre aspettative di fruizione del brano musicale, che emerge nella sua individualità straniante. Facciamo esperienza della “machine at hand”.

battuto il record di tempo impiegato per arrivare in cima alla classifica, prima detenuto da *Last Christmas* degli Wham! (al primo posto nel gennaio 2021). Questo exploit di popolarità è da ricondursi all’uso della canzone nella quarta stagione di *Stranger Things*, una delle – svariate – serie Netflix a ricostruire un’estetica rétro. Da *Sex Education* al remake di *Sabrina*, dal revival del 2016 delle *Gilmore Girls* a quello, da poco annunciato, di *Sex and the City* su HBOmax: non si può dire che le piattaforme streaming si sottraggano alla mercificazione della nostalgia. A questo proposito, prima che la sessantatreenne Kate Bush lo sostituisse, al primo posto in UK c’era Harry Styles con «*as it was [...] you know it’s not the same as it was...*».

Stando così le cose, è ragionevole tenere a mente alcune ipotesi circa le possibili radici di quest’atmosfera culturale. Mark Fisher attribuisce alla devastante incertezza sociale operata dal capitalismo l’insorgere di un desiderio compensatorio di stabilità, una rassicurazione che non sarebbe difficile procurarsi nell’eterna riattualizzazione del tempo passato. Accanto alla weirdness dei *pastiche* culturali, insomma, sembrerebbe profilarsi una “stranezza” più minacciosa, connessa alla contemporanea precarietà della condizione umana. Inaugurata dall’11 settembre, la stagione del terrorismo in Occidente, assieme a crisi economiche, migratorie, abitative, pandemiche e climatiche, ha sancito la violazione di uno spazio che ritenevamo “domestico”, rassicurante. Tant’è che il saggista Gianluca Didino (Didino 2020), autore della postfazione all’edizione italiana di *The Weird and The Eerie*, ha eletto l’“essere senza casa” a tratto essenziale della condizione ipermoderna: l’affannosa instabilità del quotidiano è frutto dell’intrusione, sempre più pervasiva, di agenti esterni e fuori controllo. Le pareti delle nostre case sono diventate porose, mettendo in discussione il loro stesso statuto ontologico: il nostro tempo è “weird”, anche nella misura in cui sperimentiamo l’intrusione di agenti fuori posto, laddove preferiremmo non fossero affatto. In quest’ottica, i revival e i *pastiche*, pur nella loro stranezza, si trasformano in reiterazioni consolatorie che, così normalizzate, sono svuotate di qualsivoglia carica turbativa. Il ricorso compulsivo a espedienti di evasione s’inquadra in un contesto di “inerzia edonistica” (Fisher 2018b): l’exasperazione del piacere e dell’intrattenimento che, nel contesto del capitalismo digitale, sono quasi equiparabili ad un impegno lavorativo. A questo proposito, sono interessanti le considerazioni di Fisher sulla cosiddetta “hauntologia da party” – da una crasi di Derrida tra *haunt*, infestare, e ontologia –, una velata malinconia che trasuda dal pop del ventunesimo secolo, con l’esibizionismo sfrenato dei suoi eccessi e la celebrazione – quasi caricaturale – del divertimento. L’espressione è del blogger J, che sul blog *No Good Advice* l’ha usata per descrivere la “malinconia pensosa, nostalgica” che trapela da *On The Floor*, hit di Jennifer Lopez del 2011: forse il motivo più iconico del pezzo, che nel video corrisponde all’ingresso di JLo in discoteca, è un campionamento di *Lambada* dei Kaoma, del 1989. Nonostante l’assenza di riferimenti nel testo, la nostalgia permane, è un alone sonoro che accompagna le immagini della folla danzante, senza mai esplicitarsi. È esattamente questo carattere velato e, in ultima istanza, negato, a depotenziare la weirdness di questi montaggi: il campionamento di (*I’ve Had*) *The Time of My Life* di *Dirty Dancing in Time (Dirty Bit)* dei Black Eyed Peas potrebbe essere, per la rozzezza del taglia e incolla, un’esplicita celebrazione revival del rave, ma sembra

piuttosto una negazione del fatto che il genere sia mai esistito. E se il rave non è ancora successo, allora non c’è alcun bisogno di piangere la sua scomparsa. Possiamo fingere di sperimentare tutto per la prima volta, fingere che il futuro sia ancora davanti a noi. La malinconia cessa di essere qualcosa che avvertiamo per trasformarsi nel nostro dilemma temporale, e ci ritroviamo [...] a ballare canzoni spettrali, cercando di convincerci che la musica di ieri è davvero la musica di oggi (Fisher 2019, 249).

Come abbiamo osservato, la normalizzazione e il consumo di queste *strane* giustapposizioni le priva di qualsiasi potere turbativo. Esiste, però, un filone della produzione culturale che, pur

assecondando lo spirito *rétro*, non lascia cadere il suo potenziale disturbante: è qui che rientra in gioco la musica vaporwave che, con la programmaticità di cui sopra, va certamente annoverata tra le creazioni di questo tipo. Ed è innanzitutto in relazione a questo genere di opere che Fisher si è servito della categoria interpretativa dell’“hauntologia”, usata per la prima volta da Jacques Derrida in *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1993). Aggiungendo a “ontologia” il termine inglese che sta per “infestare”, “ossessionare” Derrida intendeva delineare un’ontologia alternativa a quella della presenza identica a se stessa, avvalorando piuttosto l’idea che l’intellegibilità delle cose sia determinata dalle assenze che le circoscrivono, sulla scorta del concetto di *différance*. L’hauntologia, però, mette esplicitamente a tema la questione del tempo: le assenze in gioco sono i “non più” e i “non ancora”, gli sfasamenti temporali che esercitano sul presente un’azione virtuale, nella misura in cui vengono riattualizzati. Gli spettri, allora, non sono altro che queste virtualità, assenze agenti che infestano e ossessionano il presente fuor di sesto. Derrida ha declinato il tema in relazione allo spettro del socialismo reale dopo la fine dell’URSS, un “non più” trattenuto dal discorso dominante, dalla ossessiva riaffermazione della sua estinzione. Nell’ambito della critica culturale di Mark Fisher il concetto è stato volto a descrivere una convergenza di musicisti che, senza influenzarsi esplicitamente, hanno manifestato un comune atteggiamento artistico ed esistenziale: «tra gli altri, William Basinski, l’etichetta Ghost Box, The Caretaker, Burial, Mordant Music, Philip Jeck [...] erano soffusi di una fortissima malinconia; ed erano attratti da una tecnologia che poteva dare consistenza materiale alla memoria [...]. Tale ossessione per la memoria materializzata ha condotto a quello che è forse il principale marchio sonoro dell’hauntologia: l’utilizzo del crepitio, del rumore di superficie prodotto dal vinile» (Fisher 2019, 36). La musica hauntologica, in sostanza, non si limita ad assecondare il gusto *rétro* per i campionamenti, ma insiste sulla dimensione materiale dei media analogici. Il *pastiche* sonoro che ne risulta è inequivocabilmente straniante: diversamente da quel che avviene con la musica pop velatamente nostalgica, i pezzi hauntologici proibiscono qualunque tipo di normalizzazione della nostalgia. L’enfasi sul crepitio, sui montaggi grezzi e sugli echi genera combinazioni esplicitamente fuor di sesto; il focus sui media analogici, più di tutto, evoca supporti materiali assenti o, quanto meno, accentua il contrasto tra gli strumenti di registrazione analogica e digitale, sicché è impossibile dimenticare di trovarsi di fronte ad un lavoro di montaggio e campionamento. L’illusione di presenza dei prodotti culturali *rétro*, dunque, è irrimediabilmente compromessa: gli spettri analogici della musica weird fanno dell’inquietudine uno strumento di consapevolezza; nella misura in cui è impossibile smettere di sperimentarla, la convinzione che la musica di ieri sia davvero quella di oggi vacilla, sotto la spinta intrusiva della nostalgia. Quest’effetto di straniamento conserva notevoli potenzialità: la reiterazione perenne del passato e la sua mercificazione, così accentuate, svelano il loro volto putrescente; è emblematico, in questo senso, l’uso che il vaporwave fa della “musica da ascensore”, il soft jazz da centro commerciale, opportunamente campionato e distorto: si tratta di un’operazione di decontestualizzazione che restituisce un senso di estraneità e che, secondo Tanner, «ci sveglia dalla “corporatist society” in cui siamo intrappolati» (Tanner 2016, 48, traduzione mia). La nostalgia, in questo contesto, non è più velata: l’estetica anni ’80 e ’90 delle copertine, il campionamento di brani dello stesso periodo e il focus sui non-luoghi del consumo trasformano gli album vaporwave in evocazioni fantasmatiche della *mall culture* americana, parodizzandone le promesse e, allo stesso tempo, instillando nostalgia per un tempo in cui sembrava possibile vivere nel presente, nostalgia per un ricordo che non ci appartiene e che non abbiamo vissuto. Ma lo sfasamento temporale della musica vaporwave non si accontenta degli spettri del “non più”: dopotutto, il titolo della cartella Reddit dedicata al genere è “Music Optimized for Abandoned Malls”, centri commerciali abbandonati, vuoti e spettrali, dove la musica non può far da sottofondo che a fantasmi. Una “plaza” artificiale, traccia di un futuro desolante e non umano, eerie come le intelligenze macchiniche che i brani

sembrano sottintendere. Il “non ancora” del vaporwave sembra il prodotto di un’iperstizione di Nick Land, una visione dalla fine del mondo, quando «there will only be liquid advertisement and gaseous desire».

Come abbiamo osservato, l’arte hauntologica si lascia compenetrare dagli spettri temporali, lascia che il presente esperisca quel che non è più e quel che non è ancora; recupera, in questo senso, il potere straniante delle sue associazioni, esasperandolo: la musica vaporwave oscilla tra i media analogici di un tempo in cui il futuro sembrava di là dall’avvenire e la fine del mondo umano, surclassato da agentività sconosciute, da spettri non identificati. Questa sensibilità, che oscilla tra lo straniamento di quel che è familiare e la fascinazione per un futuro non umano, lega profondamente l’arte hauntologica al realismo speculativo, che ha incarnato il medesimo senso di “perdita del futuro” rilevabile nelle riattualizzazioni della cultura pop ma, come la musica analizzata, ha fatto del weird uno strumento di consapevolezza e creatività. Prima di sviscerare questa connessione, è opportuno delineare una contestualizzazione del movimento.

2. Alle radici del *Weird Realism*

Terreno di coltura per il realismo speculativo o, almeno, per la prima conferenza ufficiale ad esso dedicata – tenutasi nel 2007 alla Goldsmiths University di Londra –, è stata un’altra corrente filosofica, che ebbe i suoi natali da due opere del panorama francese degli anni Settanta: *L’Anti-Edipo*, primo volume di *Capitalismo e Schizofrenia*, opera del 1972 di Gilles Deleuze e Félix Guattari (Deleuze & Guattari 2002) ed *Economia Libidinale*, testo del 1974 di Jean-François Lyotard (Lyotard 2012). Fu dalla rilettura di questi testi che, nei decenni successivi, venne elaborandosi l’accelerazionismo, che inquadra un ampio spettro di posizioni filosofiche e il cui nome fu ufficialmente coniato nel 2010 da Benjamin Noys, un suo fervente critico. Il termine è preso in prestito dal romanzo fantascientifico *Lord of Light*, opera del 1967 dell’americano Roger Zelazny (2010), in cui alcuni dei personaggi, mossi dall’intento di incentivare velocemente lo sviluppo tecnologico della loro società, si riconoscono come “accelerazionisti”. La densa opera di Deleuze e Guattari, a cavallo tra psicoanalisi e teoria politica, ripensa l’instabile e famelica energia che alimenta il capitalismo in termini di desiderio. Questa forza desiderante, lungi dal configurarsi come Freud l’aveva immaginata – il caos pulsionale dell’inconscio, domato dall’Io – è alla base del quotidiano interfacciarsi tra soggetti e mondo e determina la produzione di tutte le nostre rappresentazioni. Quella del desiderio è una forza “deterritorializzante”: di continua codificazione e decodificazione, capace di percorrere inedite linee di fuga, e gli individui desideranti sono “macchine”, processi in continua via di definizione. Al cuore di quella che i due autori definiscono “schizoanalisi” c’è il processo schizofrenico, che non si identifica con la schizofrenia, ma è l’esemplificazione del funzionamento del desiderio, in un contesto in cui è possibile visualizzarlo nella sua manifestazione più esplicita: non mancanza, ma continua attività di sintesi. In quest’ottica, se anche le dinamiche di produzione del capitale sono, in ultima istanza, mosse dal desiderio, la controrivoluzione sarà sempre inefficace, perché diverrà sempre oggetto di deterritorializzazione, per finire assorbita e riconfigurata dal capitalismo stesso. Il nucleo della forza rivoluzionaria, per Deleuze e Guattari, risiede invece proprio nel desiderio.

Anche Lyotard individua nelle pulsioni elementi basilari per il funzionamento del capitalismo: in particolare, *Economia libidinale* indaga il ruolo della libido negli scambi di mercato e nella produzione di plusvalore. Anche in quest’ottica, non è promuovendo un’economia del dono che si allentano le dinamiche del capitale; al contrario

la vitalità del capitalismo si trova proprio nell’ambivalenza che può essere risolta solamente nel suo esaurimento, ovvero nell’esaurimento del dispositivo libidinale attraverso una sua estremizzazione, una liquefazione del suo stesso processo di ripetizione senza differenza, di commutazione, di replica, di reversibilità. Le variazioni di intensità d’energia devono farsi ancora più imprevedibili, devono iscriversi senza scopo, senza giustificazione, abbandonando ogni risentimento e ogni senso di colpa ed esaltando la via affettiva e creativa (Baggio 2017, 217).

Queste posizioni furono inquadrare nella prospettiva accelerazionista solo a posteriori, con contributi come il *Manifesto per una politica accelerazionista* di Alex Williams e Nick Srnicek (Williams & Srnicek 2013), alla cui base c’è il tentativo di pensare il futuro del capitalismo e, di conseguenza, quello dopo il capitalismo, al di là delle politiche orientate alla moderazione e alla tutela, veicolando l’immagine di un uomo prometeico capace di assecondare la forza deterritorializzante, la sofisticazione e l’intensificazione dei processi produttivi, liberandoli dalle loro conseguenze alienanti. Alla base della spinta accelerazionista, in sostanza, c’è l’obiettivo di “accelerare il processo” del capitalismo per emanciparsene, portare agli estremi la sua potenza impetuosa perché «l’unico modo per uscirne è andare ancora più a fondo» (Mackay 2014, 13, traduzione mia). Non prevenire, ma assecondare: nell’impossibilità di immaginare un’alternativa concreta al capitalismo, l’accelerazionismo individua nell’intensificazione delle sue tendenze alienanti e fluidificanti l’unica possibile risposta radicale.

L’accelerazionismo è un’eresia politica: l’insistenza sul fatto che l’unica risposta politica radicale al capitalismo non sia la protesta, l’arresto o la critica, né l’attesa della sua fine per mano delle sue stesse contraddizioni, ma l’accelerazione delle sue tendenze sradicanti, alienanti, decodificanti e astraenti. L’accelerazionismo cerca di schierarsi con la dinamica emancipatoria che ha spezzato le catene del feudalesimo e ha inaugurato la gamma sempre più ramificata di possibilità pratiche caratteristiche della modernità. Il fulcro di gran parte del pensiero accelerazionista è l’esame del presunto legame intrinseco tra queste forze trasformative e l’assiomatica del valore di scambio e dell’accumulazione di capitale che configurano la società planetaria contemporanea (Mackay 2014, 4, traduzione mia).

Il luogo in cui il pensiero dell’accelerazione cominciò a preparare il terreno al realismo speculativo fu il dipartimento di Filosofia dell’Università di Warwick, a pochi chilometri da Coventry (West Midlands, Regno Unito). L’*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari (2002) era stato tradotto in inglese nel 1983; la prima traduzione di *Economia libidinale* di Lyotard (2012), invece, apparve solo nel 1993 ad opera di Iain Hamilton Grant, all’epoca un dottorando dell’Università di Warwick che, nel 2007, sarebbe stato uno dei relatori della conferenza alla Goldsmiths University. Un ruolo chiave in questa mediazione fu ricoperto dalla controversa figura di Nick Land, che occupò la cattedra di Filosofia Continentale a Warwick dal 1987 sino alle sue dimissioni nel 1998. Land è oggi considerato, da quelli che furono suoi allievi e collaboratori, «la figura più controversa a essere emersa dalla cultura stantia della filosofia anglofona degli ultimi due decenni» (Mackay & Brassier 2011, 2-3, traduzione mia). Tutta la sua produzione filosofica ruota attorno al tentativo di destituire lo “Human Security System”, il complesso di valori umanistici e antropocentrici appartenenti alla pre-modernità. Un altro elemento chiave della sua riflessione è la definizione di “dispositivo cibernetico semplice”, una macchina dotata di un sistema di input e output capace di reagire agli stimoli ambientali in due modalità: attraverso la retroazione negativa e quella positiva, la prima mirata a ristabilire una condizione di equilibrio, la seconda ad alterarla, innescando un disequilibrio crescente. Rappresentandosi gli organismi, individui o società che fossero, come dispositivi cibernetici, Land ha immaginato una filosofia della storia in cui il cambiamento è frutto di molteplici retroazioni positive che, specialmente a cominciare dall’età moderna, avrebbero dato adito ad

un'esponenziale intensificazione del disequilibrio. Il sintomo di questo disequilibrio è la dinamica capitalista che, con la sua espansione progressiva e onnivora, è concepita da Land come un'entità aliena, destinata a soverchiare l'umanità. In quest'ottica, è la stessa accelerazione intrinseca al capitalismo a far esplodere l'antropocentrismo dell'Human Security System: agli esseri umani, fagocitati dai suoi meccanismi, non resta che assecondare «un destino catastrofico di trasformazione della razionalità moderna in un super organismo artificiale senziente, una Singolarità Tecnologica, nei termini di Ray Kurzweil» (Guariento 2017, 253). La filosofia di Land, lungi dall'assimilarsi a una deleziana creazione di concetti, è piuttosto un discorso profetico, un atto rinunciatario: la completa automatizzazione degli esseri umani è un futuro già presente, una catastrofe annunciata; è per questo che la filosofia non crea, né si costituisce come canale espressivo del soggetto; si muove, piuttosto, attraverso molteplici “iperstizioni”: questa crasi tra hype e superstizione descrive una disposizione interdisciplinare, a metà tra la narrazione descrittiva e l'effettiva produzione di nuovi strumenti concettuali. Le iperstizioni sono frammenti di science-fiction, immagini virali, suggestioni profetiche che raccontano l'inesorabile compiersi dell'annientamento.

Per Land la storia del capitalismo coincide non tanto con il processo di accumulazione, ma con una tendenza all'astrazione e alla fluidificazione (la deterritorializzazione di Deleuze e Guattari). Quest'opera di distruzione elimina i legami con i confini territoriali (colonialismo), con le credenze religiose (Illuminismo) e con la dipendenza dalla Terra (Rivoluzione Industriale). Nella sua dinamica espansiva, il capitale è identificabile come una forza cieca che tende al dinamismo infinito. Il suo fine è quello di distruggere tutte le limitazioni, trasformare ogni cosa in merce, denaro, informazione. Per Land il capitale non è un modo di produzione, ma una dinamica biotecnologica (Guariento 2017, 259).

La spinta accelerazionista di Deleuze e Guattari è qui privata di ogni linea di fuga possibile e la forza deterritorializzante del capitale fagocita anche l'umanità, che non è che un ostacolo per la completa espressione del disequilibrio. La fase più criptica della produzione di Land coincide con la sua deriva anti-accademica, esacerbata alla metà degli anni Novanta: fu precisamente nel 1995 che il filosofo, assieme alla studiosa cyberfemminista Sadie Plant, fondò la Cybernetic Culture Research Unit (CCRU), un gruppo di ricerca interno al Dipartimento di Filosofia di Warwick che, tuttavia, lo avrebbe ben presto disconosciuto. Il progetto si proponeva di condurre un'attività di ricerca a cavallo tra Posthuman Studies e tecnologie digitali, e si costituiva come dichiaratamente antitetico alla ventata di ottimismo tecnologico che aveva contagiato il New Labour. Al contrario, la CCRU, sulla scorta di Land, intendeva esplorare le possibilità del disequilibrio e della promiscuità col non-umano, prendendo le distanze dal conservatorismo utopistico che vedeva nel digitale nient'altro che una possibilità di empowerment per l'umanità. Nella pratica, il gruppo di ricerca finì col mescolare la riflessione sul postumano allo studio di teoria dei numeri, voodoo, occultismo, musica elettronica, semiotica, antropologia, immaginario cyberpunk e molte altre aree di interesse che suscitarono il disappunto del dipartimento. Il tutto coronato da comportamenti anti-istituzionali e collaborazioni sempre più estranee all'ambiente universitario, che coinvolgevano artisti variamente legati al panorama underground. Al ciclo di conferenze intitolato *Virtual Futures* e dedicato alla convergenza tra filosofia e cibernetica, Land presentò *Meltdown* – nel 2017 tradotto in italiano come *Collasso*, sulla rivista *Lo Sguardo* – un provocatorio intervento declamato con un sottofondo di musica elettronica (Land 2017). In generale, il tenore dei contenuti prodotti da questa struttura para-accademica divenne sempre più delirante, complice il circolo di sostanze stupefacenti e un'atmosfera di complicità, che aveva di gran lunga sorpassato l'intesa professionale. Per un periodo, Land visse persino nel suo ufficio, finché il quartier generale della CCRU non lasciò definitivamente l'accademia, trasferendosi in una camera fittata nella vicina Leamington Spa. Gli altri partecipanti finirono

con l'abbandonare il progetto progressivamente, prima che si trasformasse in una “pura follia”, come dichiarò Robin Mackay, uno dei suoi primi membri. Il “nichilismo tecnocratico” del suo controverso leader, nel frattempo, toccò estremi anti- democratici, trasformandosi in un programma politico autoritario e neo-reazionario, nominato Dark-Enlightenment. Nel 1998 Land rassegnò le dimissioni e abbandonò l'università; a Warwick, però, della CCRU restò chi ne aveva più meno attivamente fatto parte. Uno di questi era proprio Mark Fisher, che in quegli anni aveva lavorato alla sua tesi di dottorato *Flatline Construct: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-fiction* (1999). La sua riflessione raccolse l'eredità di Warwick, lasciandosi contagiare dall'entusiasmo per l'avvento di un futuro già presente, un futuro prometeico segnato dal desiderio postumano, vivissimo nell'affettività collettiva della musica rave e nelle sonorità accelerate di jungle e drum & bass. Fisher, tuttavia, aveva preso le distanze dai toni apocalittici della CCRU e dal “capitalismo puro”, rapace e inarrestabile, ipostatizzato da Land: quando il future shock tutto anni Novanta venne affievolendosi, della retorica del “there is no alternative” rimase la sensazione asfissiante di aver perduto il futuro. Per mettere a tema quest'angoscia tardocapitalista, rinvenendone le tracce nella produzione letteraria e cinematografica dei primi anni Duemila, nel 2003 Mark Fisher fondò *k-punk*, un blog di critica culturale che Simon Reynolds avrebbe definito “la lettura obbligatoria di una generazione” (Reynolds 2017a). E fu proprio in *k-punk* che il canadese Nick Srnicek trovò un alleato del suo disappunto nei confronti di una sinistra moralizzante e incapace di un'autentica inversione di tendenza; pochi anni dopo, dalla University of Western Ontario si trasferì a Londra e nel 2013 pubblicò, assieme ad Alex Williams, il sopracitato *Manifesto per una politica accelerazionista* (Williams & Srnicek 2013). Fisher, intanto, proseguì nella ricostruzione del clima culturale del nuovo millennio, identificando le tendenze di recupero e riattualizzazione che abbiamo analizzato: fascinazioni per il passato, sintomi dello spaesamento scaturito dalla “perdita del futuro”, dall'apparente assenza di alternative. È del 2009 *Capitalist Realism: Is There No Alternatives?* (Fisher 2018a), una concisa dissertazione sull'ideologia del “realismo capitalista”, che annienta l'idea stessa di alternativa, assimilando a sé ogni possibile divergenza. Il capitalismo – «struttura impersonale» (Fisher 2018a, 135) – non solo avrebbe occupato «tutto l'orizzonte del pensabile» (Fisher 2018a, 37), ma avrebbe cooptato i nostri desideri, rendendoci complici silenti, resi inconsapevoli dalla stessa possibilità di accusare il sistema.

Di questo futuro perduto, però, Fisher non ha mai smesso di intravedere le tracce. La certezza dell'imminente annientamento per mano del non-umano, che caratterizzava la filosofia di Land, si è trasformata nel suo pensiero in una riflessione sulla nostalgia per questo stesso non-umano. Quando neppure la più atroce prospettiva nichilistica ha interrotto il decorso indisturbato del realismo capitalista, la cultura ha iniziato a rimestare nel repertorio passato e la depressione è diventata il disturbo psichiatrico più comune. Tuttavia, Fisher ha dedicato attenzione a quella corposa parte della produzione culturale che con questa nostalgia gioca, alludendo al Grande Esterno, lasciandosi affascinare da possibilità di contaminazione col non-umano: oltre alla sopracitata musica hauntologica, si tratta di filoni della produzione letteraria e cinematografica weird ed eerie; connessi, quindi, alla stranezza suscitata dalla “non-correttezza” delle giustapposizioni, dalla consapevolezza che qualcosa è fuori posto o che non dovrebbe esistere affatto, e all'agentività dell'ignoto, quando ci instilla il dubbio che nasconda un qualche tipo di intenzionalità non umana, configurandosi in un “fallimento di assenza” («qualcosa dove non dovrebbe esserci niente») o in un “fallimento di presenza” («niente dove dovrebbe esserci qualcosa», Fisher 2018a, 72).

È da questo terreno culturale che ha preso forma quello che sarebbe diventato il realismo speculativo, raccogliendo le istanze del nichilismo accelerazionista di Land, mitigate dalla possibilità di un'alternativa all'Antropocene, di una mescolanza col non-umano. Benché raccolga una vasta molteplicità di istanze, si può dire che il comune obiettivo polemico dei realisti speculativi si possa identificare con il “correlazionismo”, un termine ombrello che

aspira ad applicarsi a tutte le correnti di pensiero che sostengano il carattere primario e insuperabile della correlazione tra pensiero e realtà. Il termine risale al 2006 e il suo coniatore è stato il filosofo francese Quentin Meillassoux, che definisce la sua teoria, appunto, “materialismo speculativo”.

«Il correlazionismo consiste nel negare ogni credito alla pretesa di considerare le sfere della soggettività e dell’oggettività l’una indipendentemente dall’altra. Non solo occorre dire che noi non cogliamo mai un oggetto “in sé”, isolato dal suo rapporto rispetto al soggetto, ma bisogna anche affermare che non è mai dato di cogliere un soggetto che non sia sempre-già in rapporto con un oggetto» (Meillassoux 2012, 18). Nella prospettiva di Meillassoux, il primo assunto delinea il “circolo correlazionale”, l’argomento secondo cui non sarebbe possibile pensare al di là della correlazione senza inciampare in un circolo vizioso, che entifica la cosa in sé mentre afferma di starla pensando al di là del suo darsi come ente. Il secondo, invece, come un “passo di danza” sancisce l’ineluttabile coappartenenza di oggetto e soggetto, la loro mutua relazione. In quest’ottica, tutto quel che valica i confini della correlazione sembra perdere d’importanza ed è rispetto a questa tendenza che i realisti speculativi propongono un’inversione: che sia possibile o meno toccare l’Assoluto, scardinandolo dalle categorie del pensiero umano – su questo punto non c’è uniformità – resta l’esigenza di restituirgli centralità e, non da ultimo, agentività. In un’epoca segnata dal riscaldamento climatico e dallo stato di precarietà di cui fa esperienza l’Antropocene, dare spazio al “fuori” significa anche lasciarsene contaminare e porsi sul suo stesso piano. O meglio, come scriverebbe Timothy Morton, abbandonare le idee stesse di “piano”, “livello”, “distanza”: se è vero che non c’è modo di guardare la realtà da una “posizione zero”, allora vi siamo immersi completamente e, di questa immersione, è possibile mettere a tema le conseguenze. Pensare la prossimità con il reale vuol dire allenare l’attenzione all’alterità, porsi in ascolto del non-umano, abituarsi all’idea di non avere a disposizione un orizzonte amorfo e plasmabile, piuttosto uno spazio indomito, gremito di agenti alieni. L’effetto immediato di questa disposizione è una marginalizzazione dello sguardo umano, un decentramento della relazione tra essere umano e mondo o, ancor meglio, una destituzione del concetto di “mondo” nell’accezione soltanto umana a cui siamo abituati: quella di un orizzonte di senso istituito da noi e per noi. La stessa presenza di agenti non umani annienta la nozione di “mondo umano” come costruito stabile e significativo, lasciando spazio a un esterno che nei nostri confronti è indifferente e inconsapevole e che, però, di fronte alla “verità dell’estinzione” – per usare un’espressione di Ray Brassier – va ripensato attraverso nuove categorie. Che sia attraverso oggetti reali, iperoggetti, ecologia oscura, horror soprannaturale, arcifossili o mondo- senza-di-noi, le varie branche del realismo speculativo esplorano la possibilità di tenere conto del non-umano, tematizzando il suo effetto scompaginante. Se il pensiero non è una modalità di accesso alla realtà migliore di altre, allora gli esseri umani smettono di essere gli unici coinvolti «negli affari di mondeggiamento» (Morton 2021, 73) (“in the wordling business”): non sono gli unici ad avere una prospettiva, piuttosto coesistono con i non-umani e sono coinvolti in un gioco di molteplici traduzioni reciproche. L’attenzione a quello che c’è al di là della correlazione è, in definitiva, un’attenzione a quel che la detronizza. Non è un caso che “weird realism” sia un’altra locuzione spesso associata al realismo speculativo, i cui autori, specialmente Harman, non nascondono l’interesse per gli “innominabili” mostri lovecraftiani, corrispondenti letterari di un reale di cui dobbiamo imparare a riconoscere la prossimità.

Concluso il dottorato a Warwick, Mark Fisher si trasferì nel Dipartimento di Culture Visuali della Goldsmiths University di Londra e fu qui che nel 2007 ebbe luogo il primo congresso dedicato al realismo speculativo. Dei quattro filosofi relatori – Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman e Quentin Meillassoux – i primi due erano a Warwick nella seconda metà degli anni Novanta, entrambi vicini alle attività della CCRU: Grant in qualità di membro attivo, Brassier simpatizzante, seppur troppo scettico sul modus operandi del gruppo di ricerca

per prenderne parte.

Per i propositi del seguente articolo, che intende mettere a tema la connessione tra le istanze sollevate dal realismo speculativo e quelle emerse dalle manifestazioni della recente cultura pop, sarà opportuno mettere a fuoco una sola branca del movimento: quella dell’Ontologia Orientata all’Oggetto (OOO) e, in particolare, la sua declinazione da parte del filosofo Timothy Morton. Il seguente paragrafo è dedicato ad un generale inquadramento di questa branca.

3. *Per un’ontologia spettrale*

La Object-Oriented Philosophy, alla quale Graham Harman cominciò a dedicarsi sul finire degli anni Novanta, fu ufficialmente rinominata dal filosofo americano Levi Bryant Object-Oriented Ontology nel 2009. Pur nelle loro differenze, le declinazioni della OOO da parte di Graham Harman e Timothy Morton ne condividono i presupposti fondamentali, che sarà opportuno delineare sinteticamente.

Al cuore di questa corrente di pensiero c’è quel che la accomuna all’omonimo modello di programmazione: il fatto che tutti gli oggetti possano relazionarsi gli uni agli altri solo indirettamente. Così come per il modello C++ i software sono agglomerati di oggetti che interagiscono – tra loro e con gli utenti – conservando un nucleo di informazioni inaccessibili, l’ontologia *object-oriented* riconosce nel reale una moltitudine di oggetti, individuati dal minimo requisito di ritirarsi gli uni rispetto agli altri. «la OOO intende l’“oggetto” in un senso insolitamente ampio: un oggetto è qualsiasi cosa che non può essere totalmente ridotta né ai componenti di cui è fatta, né agli effetti che ha sulle altre cose. [...] La OOO considera dannose entrambe le forme di riduzione – verso l’alto e verso il basso –, e interpreta la storia della filosofia occidentale come un tentativo di per uscire da quest’impasse, nonostante gli sforzi dei pensatori del passato siano stati lenti ed incerti a questo riguardo» (Harman 2021, 49). L’*antimining*, nel lessico di Harman, è un anti-riduzionismo: l’impossibilità di osservare gli oggetti da una “posizione zero” consiste nell’impossibilità di ridurli alle loro descrizioni, che siano delle loro parti (*undermining*), dei loro effetti e relazioni (*overmining*) o di tutti e due allo stesso tempo (*duomining*), come avviene nel caso delle scienze naturali, che si riferiscono alla natura sia come al risultato delle sue componenti, che come ad un insieme di leggi e proprietà matematizzabili. È per questo che nell’ottica della OOO la conoscenza, tradizionalmente intesa come “credenza vera giustificata”, consiste nella più paradigmatica forma di riduzionismo. Conoscere qualcosa, in questo senso, vuol dire saper descrivere «di cosa è fatto, o [...] cosa fa», ma «il problema è che noi esseri umani talvolta ci autoconvinciamo che la conoscenza sia l’unico genere di attività cognitiva degna di essere perseguita, e quindi attribuiamo un grande valore alla conoscenza (che cos’è una cosa) e al *know-how* pratico (che cosa fa), mentre ignoriamo le attività cognitive che non si possono tradurre così facilmente in termini letterali» (Harman 2021, 50). Questa constatazione non si traduce in una forma di discredito delle scienze esatte: Harman non intende insinuare l’inaffidabilità delle descrizioni scientifiche, ma ricordarci, semplicemente, che non esauriscono la realtà nella sua compiutezza. È per questo che, secondo il pioniere della OOO, la scienza non sarebbe in grado di fornire una soddisfacente “teoria del tutto”: il suo “tutto” risponderebbe a requisiti che, per i loro stessi propositi descrittivi, non potrebbero che essere riduzionistici. Il proposito fondamentale di una teoria del tutto che si rispetti dovrebbe consistere nel non prediligere un “tutto” di un determinato tipo, per scongiurare il rischio di trasformarsi in una descrizione escludente, seppur funzionale. È proprio con l’intento di scongiurare ogni forma di riduzionismo che entra in gioco l’“oggetto”: se nella terminologia heideggeriana “oggetto” si riferisce ad una reificazione della “cosa”, Harman restituisce agli oggetti la loro dimensione nascosta, facendone, anzi, il loro tratto caratterizzante. Degli oggetti percepiamo solo uno

scorcio, una parziale apparenza: una situazione non tanto diversa da quella descritta da Husserl che, nelle *Lezioni sulla sintesi passiva* (Husserl 2016), parlava di “adombramenti” (*Abschattung*, da *Schatten*, “ombra”) per riferirsi alle apparenze percepite degli oggetti, scorci e sfumature che alludono all’oggetto nella sua interezza, lasciando che sia l’aspettativa dell’osservatore a costituirlo. Questa interezza, anche nella OOO, resta sempre inaccessibile, tanto che l’impossibilità di cogliere compiutamente un oggetto, riducendolo ad altre descrizioni, è precisamente il criterio che lo identifica come tale. Il “ritiro” (*withdrawal*) degli oggetti è l’espedito grazie al quale Harman ritiene di poter proporre “a new theory of everything”: non c’è entità che sfugga all’ontologia orientata all’oggetto, se un oggetto è qualsiasi cosa che sia, allo stesso tempo, più della somma delle sue parti e più dei suoi effetti. A questo punto, però, ancora non emerge l’originalità del contributo di quest’ontologia: non ci sarebbe nulla di strabiliante e, soprattutto, nulla di anti-correlazionista nell’ipotizzare l’invalidabile inaccessibilità del reale. L’assunto centrale della OOO, invece, muove da quest’inaccessibilità per compiere un passo più radicale: non solo gli oggetti si ritirano, ma lo fanno gli uni rispetto agli altri, senza distinzione; in questo contesto, non c’è soggetto umano che tenga, perché così come gli esseri umani, tutti i non-umani non possono comprendere compiutamente gli altri oggetti, ma hanno – e qui sta la svolta – una prospettiva.

Gli autori che si riconoscono nel paradigma ontologico della object-oriented ontology non si oppongono al correlazionismo, considerato invalidabile, ma solo alla sua versione antropocentrica. Adottando un’ontologia piatta, tutti gli oggetti, da quegli oggetti che sono gli esseri umani, agli animali, alle piante, agli oggetti inorganici oppure agli oggetti “ideali” (come le idee platoniche o le teorie matematiche), possono relazionarsi (ciascuno a suo modo) solo all’apparenza sensuale degli altri oggetti (Cuomo 2021, 240).

L’apparenza sensuale è precisamente l’“adombramento”, il contrappunto osservabile degli oggetti reali, il residuo che sfugge al *withdrawal*.

Timothy Morton recupera gli oggetti harmaniani dotandoli del prefisso “iper”, iperoggetti, e declinando i principi della OOO nel contesto di un più ampio pensiero ecologico, la “dark ecology”, la cui colonna portante è un “essenzialismo strano”, che riconosce alle entità la possibilità di individuarsi, ma solo a patto di conservare la consapevolezza della loro interconnessione, della loro “stranezza”, della weirdness delle loro giustapposizioni. Il termine “iperoggetti” è stato coniato nel 2010 in *Ecological Thought* (in italiano *Come un’ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico*, 2019); il concetto è stato, in seguito, distesamente sviluppato in *Hyperobjects* (2018), edito in italiano nel 2018 da Nero Edizioni.

Un iperoggetto può essere un buco nero. Un iperoggetto può essere il centro petrolifero nell’area del Lago Agrio, in Ecuador, o la riserva di Everglades in Florida. Un iperoggetto può essere la biosfera o il sistema solare. Un iperoggetto può essere la somma complessiva di tutto il materiale nucleare presente sulla terra, o semplicemente il plutonio, o l’uranio. Un iperoggetto può essere il prodotto stesso, incredibilmente longevo, della produzione umana: il polistirolo o le buste di plastica, o l’insieme di tutti i rumorosi macchinari del Capitale. Gli iperoggetti, dunque, sono “iper” in relazione a qualche altra entità, siano essi costruiti direttamente dagli esseri umani oppure no (Morton 2018, 11).

Tutti gli oggetti, in sostanza, sono iperoggetti nella misura in cui non è mai possibile accedervi compiutamente, perché sono sempre “iper” in relazione ad altri. Morton delinea cinque caratteristiche che li accomunano: la viscosità, la non-località, l’ondulazione temporale, il phasing e l’interoggettività. La viscosità ha a che fare con l’abolizione della distanza; il pensiero ecologico, per Morton, consiste nella progressiva realizzazione di essere costantemente intrecciati ad altri oggetti, in loop dai quali è impossibile districarsi. Gli

iperoggetti sono viscosi perché non è possibile scollarceli di dosso, perché sono pervasivi e aboliscono la distinzione tra interno ed esterno: «quando l'interno di una cosa coincide perfettamente con il suo esterno, si parla di dissoluzione o di morte. Dato un iperoggetto abbastanza grande (per esempio, l'entropia dell'intero universo), tutti gli esseri esistono nelle fauci di una qualche forma di morte» (Morton 2018, 47). La viscosità annienta qualsiasi possibilità di un “altrove”; dal momento che l'essenzialismo strano impedisce agli esseri umani – così come a qualsiasi altra entità – di circoscrivere definitivamente, non c'è alcuna posizione intermedia da cui osservare gli oggetti, che non si esauriscono mai completamente. Proprio nella misura in cui nessun oggetto è circoscrivibile, gli iperoggetti sono non-locali. Non è possibile situarli in una regione specifica dello spaziotempo; non essendo esauriti da nessuna relazione non agiscono mai direttamente sugli altri oggetti: il riscaldamento globale per qualcuno è un disastro atmosferico, per una tartaruga marina è la plastica che ha ingerito, per altri è una coltura marcita. Degli iperoggetti percepiamo solo effetti ed affetti e, in accordo con la teoria quantistica, la nostra osservazione li condiziona, eppure sono già lì prima che li guardiamo. Come nello spazio, anche nel tempo sono distribuiti su estensioni che è quasi impossibile concepire. Il cortometraggio del 2003 *Das Rad* di Chris Stenner, Arvid Uibel e Heidi Wittlinger condensa in otto minuti accelerati la storia degli esseri umani dalla prospettiva di due serafiche rocce, mettendo in scena l'intersezione tra temporalità diverse e intrecciate. Il finale prospetta lo spettacolo desolante dell'estinzione, mettendoci nella posizione paradossale di osservare il “mondo” quando non lo è più, almeno non per noi. Iperoggetto è anche la nostra specie, della quale è più facile concepire una fittizia eternità, che l'estinzione: ha un'ondulazione temporale che non apprezziamo individualmente, perché dalla singola prospettiva è più facile pensare al “per sempre”, che alle “finitudini molto grandi” degli iperoggetti. L'eternità è piatta, è uno sfondo da cui è facile scollarsi, su cui è possibile operare come figurine in movimento. Altra cosa è sapersi immersi nel continuo movimento delle cose, senza differenze di livello; il “terremoto dell'essere” scaturito dagli iperoggetti scompagina la distinzione tra figure e sfondo: non esistono primi piani nella viscosità, spazio e tempo sembrano essere proprietà emergenti dagli oggetti. La proprietà che sintetizza l'ondulazione spaziotemporale degli iperoggetti è il phasing, che inquadra il loro mostrarsi solo per “fasi”; se si tratta di entità non-locali e in perenne ondulazione temporale, l'apparente stabilità con cui si presentano non è che l'istantanea di un processo, il quale «è semplicemente un oggetto osservato da un punto di vista che è di $1+n$ dimensioni inferiore alla dimensionalità dell'oggetto» (Morton 2018, 99). Il phaser è un effetto usato per alterare il suono di strumenti musicali elettronici, che consiste nel far seguire al segnale originale una sua copia ritardata di qualche millisecondo, così da dare l'impressione che il suono si avvicini e si allontani; allo stesso modo, gli iperoggetti sembrano andare e venire, manifestandosi a fasi alterne, ma solo per la limitatezza della nostra possibilità di accedervi. È entrando in fase tra loro che gli iperoggetti si condizionano vicendevolmente; in questo reciproco intersecarsi è possibile che gli oggetti distribuiti su temporalità più grandi influenzino quelli “meno diffusi” anche secondo una causalità inversa: non solo dal presente al futuro, ma anche dal futuro al presente. Il riscaldamento globale lascia presagire un futuro non umano, che ci condiziona, indirizzandoci ad agire in un certo modo. Lo spazio delle fasi, quello in cui le ondulazioni degli iperoggetti si intersecano, è la dimensione interrogattiva; come per Harman, lo spazio della causalità è di natura estetica: l'interrogatività si esplica nel regno dell'apparenza, quello in cui le cose riverberano, lasciando le loro tracce.

Le tracce di dinosauro iniziano a imprimersi già mentre il dinosauro è ancora in vita. Persino il dinosauro non si conosce del tutto, ma solo in una visione approssimata che campiona e modifica il suo essere. Una zanzara o un asteroide possiedono le loro particolari versioni di essere dinosauro, ma questi campioni non sono dinosauri. Perché? Perché c'è un dinosauro reale che si

ritrae persino da se stesso. Il dinosauro reale è un mistero non nebuloso: è proprio questo dinosauro che ha lasciato un'impronta nel fango. La parola mistero viene dal greco *muein* (chiudere). Il dinosauro è chiuso, secretato, indicibile, persino a se stesso. Qualunque fatto lo riguardi – le fluttuazioni del suo piccolo cervello, la sua impronta, i minuti ghirigori della mosca, il mio pensiero sui dinosauri – avvengono in uno spazio interoggettivo che è, da un punto di vista ontologico, di fronte a questo regno misterioso (Morton 2018, 118).

4. *Il weird per immaginare il futuro*

Sembra possibile delineare chiaramente, a questo punto, gli elementi di contatto tra la teoria delle ondulazioni temporali degli iperoggetti e i fenomeni di riattualizzazione culturale, hauntologici e non, che abbiamo analizzato nella prima parte di questo contributo. Come abbiamo osservato riprendendo le riflessioni sul tema di Mark Fisher, è possibile considerare la retromania un sintomo della “perdita del futuro”, la sensazione angosciante di non riuscire ad immaginare qualcosa di alternativo al realismo capitalista. I campionamenti velati, l'estetica *rétro*, l'esplosione dell'interesse per i revival ci parlano di una cultura che macina e ripropone spettri di tempi morti, commercializzando la nostalgia per quel che, spesso, non abbiamo neanche vissuto. Riattualizzazioni che, assieme all'edonismo ostentato e sfinito, raccontano di una mancanza: il passato, infestando il presente, è il testimone di un futuro che è difficile da concepire, del desiderio di rompere la coazione a ripetere. Testimone ancor più rivelativo è l'arte hauntologica, che estremizza le dinamiche di recupero e rifunzionalizzazione del passato, per decontestualizzarle e restituirne il volto inquietante: la weirdness del crepitio di un vinile, l'eerieness di un lamento disumanizzato si trasformano, così valorizzati, in dispositivi di straniamento. Uno straniamento, quest'ultimo, che solleva l'angoscia della ripetizione ossessiva e, al contempo, suscita disturbanti incertezze: sembra alludere a presenze non umane, ad agentività artificiali; nello stesso momento in cui mette in discussione il passato, l'arte hauntologica apre squarci futurali e possibilità inedite. Come osserva Tanner, a proposito della musica vaporwave «se ci fosse un'estetica orientata all'oggetto, questi artisti sarebbero l'avanguardia [...]. Oltre ad essere un genere fantasmatico, il vaporwave è il suono delle cose là fuori – tecnologia elettronica, prodotti realizzati in serie, non luoghi» (Tanner 2016, 24, traduzione mia). Il suono dell'esterno, di un'alterità che avanza: lo spazio di una traccia musicale si trasforma in una compresenza di allusioni, di spettri temporali coesistenti. Si tratta, in sostanza, di un oggetto meglio descritto da una “turbolenza”, che da un corpo esteso; un oggetto che, nella misura in cui non è esaurito da una sola prospettiva di osservazione, è “iper”. Certe manifestazioni artistiche, specialmente quelle hauntologiche, sono particolarmente emblematiche della natura degli iperoggetti. Eppure, l'essentialismo strano di Morton funziona solo a patto che qualsiasi oggetto venga concepito come un iperoggetto: è solo liberando la weirdness propria ad ogni entità che è possibile aprirsi all'esterno, all'alternativa. In questo senso, benché sia solo a pochi oggetti che siamo abituati a concederlo, ogni entità è hauntologica, nella misura in cui è percorsa da ondulazioni infestanti, si colloca su una scala temporale non necessariamente coincidente a quella umana e si lascia contaminare da un esterno sempre nuovo, potenzialmente futurale.

Noi consentiamo alle poesie di essere incroci in cui passato e futuro scivolano l'uno sull'altro. Permettiamo alle poesie di ricordarci che *presente* e *presenza* sono concetti relativi agli effetti collaterali dello scivolamento del futuro sul passato. Lungi dal vivere solo nel presente, viviamo in una strana *adessità* (*nowness*) mutevole che è precisamente una specie di *movimento*, un movimento relativo tra passato e futuro (Morton 2021, 66).

Riferimenti bibliografici

- Baggio, G. (2017). Capitalismo libidinale e scambio simbolico. Un confronto fra Lyotard e Baudrillard. *Lo Sguardo*, 23 (I), 207-222.
- Cuomo, V. (2021). L'enigma della bellezza. In V. Cuomo & E. Schirò (a cura di), *Decentrare l'umano. Perché la Object-Oriented Ontology* (237-273). Pompei: Kaiak Edizioni.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *L'Anti-Edipo. Capitalismo e Schizofrenia*. Trad. it. di A. Fontana. Torino: Einaudi.
- Derrida, J. (1994), *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*. Trad. it. di G. Chiurazzi. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Didino, G. (2020). *Essere senza casa. Sulla condizione di vivere in tempi strani*. Roma: minimum fax.
- Fisher, M. (2018). *Flatline Construct: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-fiction*. New York: Exmilitary Collective.
- Fisher, M. (2018a). *Realismo Capitalista*. Trad. it. di V. Mattioli. Roma: Nero Edizioni.
- Fisher, M. (2018b). *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*. Trad. it. di V. Perna. Roma: minimum fax.
- Fisher, M. (2019). *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*. Trad. it. di V. Perna. Roma: minimum fax.
- Glitsos, L. (2018). Vaporwave, or Music Optimized for Abandoned Malls. *Popular Music*, 37 (I), 100-118.
- Guariento, T. (2017). Introduzione al pensiero di Nick Land. *Lo Sguardo*, 24 (II), 249-268.
- Harman, G. (2018). *Speculative Realism: An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Harman, G. (2021). *Ontologia orientata agli oggetti. Una nuova teoria del tutto*. Trad. it. di O. Ellero. Milano: Carbonio Editore.
- Heidegger, M. (2005), *Essere e Tempo*. A cura di F. Volpi. Milano: Longanesi.
- Husserl, E. (2016) *Lezioni sulla sintesi passiva*. A cura di V. Costa. Brescia: Editrice La Scuola.
- Land, N. (2017). Collasso. Trad. it. di P. Berti e G. de Seta, *Lo Sguardo*, 24 (II), 269-279.
- Lyotard, J.-F. (2012). *Economia libidinale*. Trad. it. di M. Gandolfi. Milano: Pgreco.
- Mackay, R., & Brassier, R. (2011). Editor's Introduction. In R. Mackay & R. Brassier (a cura di), *N. Land, Fanged Noumena: Collected Writings 1987–2007* (1-54). Falmouth & New York: Urbanomic.
- Mackay, R. (a cura di). (2014). *#Accelerate: The Accelerationist Reader*. Falmouth: Urbanomic.
- Meillassoux, Q. (2012). *Dopo la finitudine. Saggio sulla necessità della contingenza*. Trad. it. di M. Sandri. Milano: Mimesis.
- Morton, T. (2018). *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*. Trad. it. di V. Santarcangelo. Roma: Nero Edizioni.
- Morton, T. (2019). *Come un'ombra dal futuro. Per un nuovo pensiero ecologico*. Trad. it. di L. Candidi. Sansepolcro: Aboca.
- Morton, T. (2021). *La terza pietra a partire dal sole*. In V. Cuomo & E. Schirò (a cura di), *Decentrare l'umano. Perché la Object Oriented Ontology* (63-80). Pompei: Kaiak Edizioni.
- Reynolds, S. (2017a). Mark Fisher's K-Punk Blogs Were Required Readings for a Generation. *The Guardian*, 18 gennaio 2017.

Reynolds, S. (2017b). *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*. Roma: minimum fax.

Tanner, G. (2016). *Babbling Corpse: Vaporwave and the Commodification of Ghosts*. Winchester: Zero Books.

Williams, A., & Srnicek, N. (2018). *Manifesto accelerazionista*. Trad. it. di M. Cupellaro. Bari: Laterza.

Zelazny, R. (2010). *Lord of Light*. New York: Harper Voyager.