UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

Scuola di Studi Umanistici e
della Formazione

Corso di Laurea Magistrale in
Scienze Filosofiche

Hauntologia della recessione culturale: spazio urbano e cyberspazio in Mark Fisher

Relatrice:
Federica Buongiorno

Correlatore:
Gianluca Bonaiuti

Candidato:
Lorenzo Batacchi

Anno Accademico 2024/2025

Indice

Introduzione: Mark Fisher, 1999-2017.....2

Capitolo 1: Realismo Capitalista e Recessione Culturale.....10

I. Il realismo del depresso: neoliberismo e miseria simbolica..... 10

II. La recessione post-hardcore continuum.....20

III. La recessione nei supporti tecnologici di (ri)produzione.....26

IV. La recessione nello spazio-tempo liminale..... 35

Capitolo 2: Geografie dell'Hauntologia..... 43

V. Geografie dell'Hauntologia..... 44

VI.1 Il Grottesco e la *Grotesque Stratigraphy*.....48

VI.2 A proposito del *flat space* o spazio morto..... 52

VII. La *Radical Spectrality* di Laura G. Ford..... 58

VIII. Twilight City ed Epifilogenesi..... 66

VIII.1 Conclusione del capitolo.....76

Capitolo 3: Cyberspazio e simulazione..... 79

IX.1 Perché il cyberspazio?..... 80

IX.2 Cyberspazio e simulazione..... 84

IX.3 A proposito del capitalismo cibernetico..... 92

X. Un'indagine ulteriore sul cyberspazio..... 98

Conclusione: *Cyberspace-time Crisis*.....102

Bibliografia..... 108

Sitografia.....112

Introduzione: Mark Fisher, 1999-2017.

> «I, I believed memory might mirror no reflections on me
> I, I believed that in forgetting I might set myself free
> But I woke up this morning with a piece of past caught in my throat
> And then I choked»
> (Rites of Spring, *For Want Of*, S/T, Dischord Records, 1985)

Leggere Mark Fisher assomiglia più a un percorso di diagnosi affettiva anziché a un vero e proprio processo sistematico, specialmente considerando i sintomi discontinui, e talvolta opachi, che emergono nei suoi contributi filosofici, ben lontani dall'essere oggetto di un'impostazione programmatica e tradizionale. In questo senso la sua scrittura risulta di estrema sensibilità, essendo capace di intercettare, di captare atmosfere e tonalità emotive sparse, disseminate nelle perturbazioni culturali che hanno scosso la Gran Bretagna negli ultimi cinquant'anni. Fisher è un autore di grande prolificità, sebbene non nei termini usuali attraverso cui si misurano le pubblicazioni prettamente accademiche: si laurea con tesi di dottorato in Cybernetic Theory-Fiction (*Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory-Fiction)* alla University of Warwick nel 1999; come sottolinea in un'intervista di Rowan Wilson, un'esperienza traumatica, che «ti spinge a credere di non poter dire la tua su nulla finché non hai letto tutto ciò che hanno scritto gli esperti sull'argomento»[1]. Ciò è dopotutto il motivo per cui, fino al 2003, la sua produzione filosofica si arrestò, come attendendo uno spazio di espressione adeguato alla sua forma; come ribadisce a più riprese, il *blog* costituiva in quegli anni «uno spazio più informale, privo di quel genere di pressione»[2], che riuscì a convincerlo a riprendere la scrittura, dando vita a "*k-punk"*[3], quella che ad oggi può essere considerata la principale fonte bibliografica di Mark Fisher, oggetto,

[1] Dall'intervista di Rowan Wilson «They Can Be Different in the Future Too», Ready Steady Book, Ottobre 2010
[2] M.Fisher, *Scritti politici. k-punk/1,* minimum fax, Roma 2020, Nota all'edizione italiana.
[3] https://k-punk.org/ (visitato il: 19.11.2025)

negli anni successivi alla sua morte, di molteplici edizioni di pubblicazione e raccolta. L'infrastruttura intrinsecamente «punk»[4] del blog e dei forum nel periodo del *web 2.0* è da considerarsi contemporaneamente presupposto e motivo dello stile comunicativo che lo contraddistingue: discontinuo, provocatorio, ma soprattutto dal carattere brillantemente reattivo, come scrive il suo amico e collega Simon Reynolds:

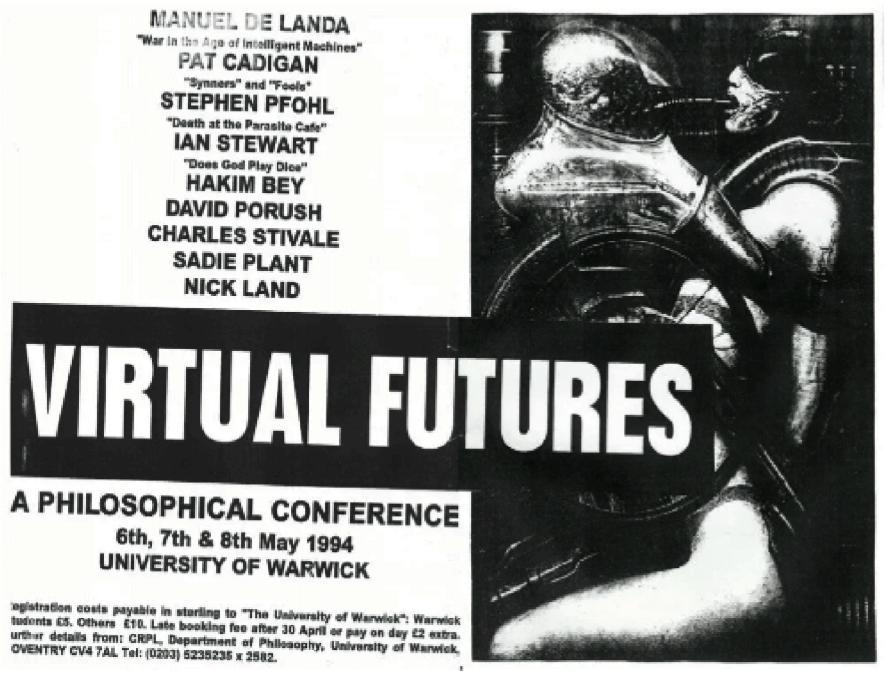
> «La piattaforma del blog offriva una serie di vantaggi: una velocità di reazione incredibile, la flessibilità del formato (...) e la libertà di arricchire la scrittura con immagini, audio e video. Ma soprattutto, il blogging aveva un carattere interattivo e collettivo che la stampa musicale aveva lasciato solo intravedere (...). Insomma, il circuito dei blog era un vero e proprio network»[5].

Gli anni di blogging durarono indicativamente fino al 2008, un anno prima della pubblicazione del suo libro più conosciuto, *Realismo capitalista*. Pur essendo esso stesso una raccolta di brevi saggi differenziati, la costellazione di articoli online che lo precedette descrive un movimento orbitale di gravitazione attorno al concetto di «realismo capitalista»: un "disturbo" diffuso che già animava la critica culturale e musicale dell'autore, pur non essendosi ancora cristallizzato in un termine definito. A considerazione della qualità interattiva e collaborativa del network generato attorno alla pagina *k-punk*, essa fu resa possibile dalla sua organizzazione in *threads,* in altre parole dalle 'catene' di discussione formate da commenti e risposte, dove «ciascuno elaborava gli spunti dell'altro»[6], per quanto, tra gli stessi Fisher, Reynolds (di "blissblog"[7]) e Matt Ingram[8] (di "Woebot"[9]), ciò segnasse anche un principio di competizione e avversialità. Fisher, qualche anno prima, aveva già

[4] M.Fisher, *Scritti politici. k-punk/1*, minimum fax, Roma 2020, p.25
[5] Ivi, p.15. *Il numero di pagina si riferisce alla versione *e-book*.
[6] Ivi, p.16
[7] https://blissout.blogspot.com/ (visitato il: 21.12.2025)
[8] Ibid.
[9] https://www.woebot.com/ (visitato il: 21.12.2025)

contribuito alla fondazione di un collettivo di ricerca para-accademico dal nome ‘Ccru’[10] (acronimo di Cybernetic Culture Research Unit, che fu attivo fino alla sua dissoluzione nel 2003), concepito nella stessa Università di Warwick da Sadie Plant e Nick Land attorno al 1995, andando più tardi a includere anche Kodwo Eshun e Steve Goodman, con i quali gettò le basi per l'articolazione di materiale sempre più incompatibile con la formalità universitaria, di natura criptica, benché di propulsione verso quell’insieme di teorie che prenderanno più tardi il nome di accelerazioniste[11].

> «Ccru retrochronically triggers itself from October 1995, using a UK University as a temporary habitat. (...) At degree-o (1998) Ccru is the name on a door in an institution which said of the Ccru that it ‘does not, has not, and will never exist’»[12].



(The first cyberphilosophy conference held at the University of Warwick in 1994)[13]

[10] Cybernetic Culture Research Unit. Sito di archivio pubblico: http://www.ccru.net/archive.htm (visitato il: 24.11.2025)
[11] Il termine accelerazionismo deve il suo uso corrente a Benjamin Noys, più precisamente riferendosi al testo «*The Persistence of the Negative*» del 2010, dove sta ad indicare certe derive teoriche di critica al capitalismo.
[12] CCRU, ‘Communiqué One: Message to Simon Reynolds’ in *Writings 1997-2003*, Urbanomic, Falmouth 2017, p.7
[13] https://www.virtualfutures.co.uk/conferences (visitato il 20.11.2025)

Dopo la formazione del collettivo, le pubblicazioni interne dei membri ne erano rimaste perlopiù dissociate, oltretutto, niente di diffuso dalla Ccru fu mai firmato da un particolare autore o autrice. Per quanto la formazione fosse genuinamente collaborativa, così come di forte avanguardia sperimentale e teorica, l'esperienza Ccru è di rado commentata da Fisher; tuttavia, la sua tesi di dottorato *Flatline constructs* è indubbiamente un brillante esempio degli interessi multidisciplinari - dal realismo cibernetico alla teoria-finzione - che animavano la ricerca universitaria a Warwick durante la seconda metà degli anni Novanta.

Possiamo inquadrare l'ambito di indagine e produzione dei membri come orbitante attorno alla cibernetica, al futurismo, e, in particolare sotto il coordinamento di Land, anche all'occultismo, al transumanesimo e alla numerologia. Fu degna di nota anche la partecipazione alle conferenze *Virtual Futures* tenute annualmente all'Università di Warwick (1994-1996), le collaborazioni con 0[rphan] D[rift>][14] per *Cyberpositive*[15] e la partecipazione ad *Afro-Futures*[16]; la Ccru mantenne in quel frangente temporale una profonda costante poliedrica, che a partire dalla teoria filosofica incontrava arte espositiva, musica elettronica e media digitali emergenti. Quello che rimane oggi dell'esperimento Ccru è un archivio web, che a primo impatto sembra fuoriuscire da un'epoca di Internet ormai dimenticata, dove è possibile recuperare articoli, post e interviste di chiara ispirazione Lovecraftiana, offerti attraverso un vocabolario 'cosmico' e di ardua penetrazione. Centrale all'unità di ricerca era lo sviluppo e la radicalizzazione del pensiero proto-accelerazionista, che vide nei primi anni Duemila una graduale e inconciliabile differenziazione tra *right-wing accelerationism* e *left-wing accelerationism*. Leggendo l'ultimo Mark Fisher è comune riscontrare una ripresa del pensiero di sinistra di Alex Williams e Nick Srnicek[17] - specialmente nelle sue ultime

[14] Collettivo artistico di *photographic exposition* e *theory-fiction* formato nella metà degli anni Novanta a Londra
[15] 0(rphan) d(rift>) (a cura di M.Roberts), *Cyberpositive*, Cabinet Editions, Londra, 1995
[16] Afro Futures (ICA, Londra, 1996), evento dedicato all'afrofuturismo e alle identità diasporiche nere
[17] Cfr. A. Williams, N.Srnicek, *Manifesto Accelerazionista* (2013), Editori Laterza, Bari 2018

lezioni contenute in *Desiderio postcapitalista*[18] - laddove il «desiderio per qualcosa che vada oltre il capitalismo»[19] diventa il presupposto teorico per immaginare un «progetto positivo»[20]: la rivendicazione del salario minimo, la settimana lavorativa ridotta, il reddito universale garantito, il passaggio al post-lavoro; si tratta dunque di uno sguardo a ciò che «succede quando il capitalismo è finito (...) si sviluppa dal capitalismo e muove oltre»[21], piuttosto che negarlo o stargli in diretta opposizione. Per quanto riguarda invece la formulazione dell'accelerazionismo di destra, che non sarà qua oggetto di disamina, l'enfasi è piuttosto concentrata sulle poderose dinamiche iperstizionali, o autoprofetiche, messe in moto dalla speculazione economica su scala globale[22]:

> «L'idea di Land (...) era che il capitale fosse la forza più poderosa mai comparsa sulla terra, che l'intera storia terrestre avesse condotto all'emergere di questo sistema di intelligenza artificiale di portata planetaria, e che può essere considerato capace di dirigere a posteriori tutta la storia umana verso la propria comparsa»[23].

A differenza di questa sua controparte, che nel caso di Land negli anni andò progressivamente a coincidere con la costruzione di una teoria essenzialmente sinofuturista[24], la corrente di sinistra vede l'architettura tecnologica capitalistica come potenziale intrappolato, qualcosa che potrebbe accelerare un processo di emancipazione sociale generalizzato. Fisher si dedicò in particolar modo alla questione del postcapitalismo durante il suo ultimo corso, tragicamente inconcluso, tenutosi alla Goldsmiths University di Londra pochi mesi prima di

---

[18] M.Fisher, *Desiderio postcapitalista: Le ultime lezioni*, minimum fax, Roma 2022
[19] Ivi, p.43
[20] Ibid.
[21] Ivi. p.52
[22] Cfr. 'Hyperstition: An Introduction' Delphi Carstens Interviews Nick Land, 2009 https://www.orphandriftarchive.com/articles/hyperstition-an-introduction/ (visitato il 20.11.2025)
[23] M.Fisher, *Desiderio postcapitalista: Le ultime lezioni*, cit., p.43
[24] Cfr. «Neo-China arrives from the future» in V.L. Conn, *Scry, the Beloved Country: Sinofuturist Forecasting and Accelerationist Aesthetics*, *World Futures Review*, 15, n. 1 (2023), 56–74

togliersi la vita nel Gennaio del 2017; venne in seguito trascritto in *Desiderio postcapitalista: le ultime lezioni*, dove ne è enfatizzato il contenuto discorsivo, sebbene incompleto, che si dispiega costruendo un mosaico storico-filosofico attorno alle questioni poste dagli studenti durante le lezioni. Quello che potremmo qui definire il nucleo della critica di Mark Fisher non sta tuttavia nel proposito di ipotizzare ciò che potrebbe seguire al capitalismo, quanto, piuttosto, nell'articolazione del concetto di 'realismo capitalista'.

Oggetto di questi paragrafi sarà un tentativo di situare la differenziata produzione di Mark Fisher, partendo prima da una diagnosi dei sintomi del realismo capitalista. Passeremo quindi in esame la sua principale causa sociale - la diffusione dell'ideologia neoliberista nel Regno Unito - e, da essa, un versante teorico in particolare: inquadreremo la critica musicale come strumento *hauntologico* di analisi del ruolo degli spazi e tempi di sperimentazione (oggetti sempre più antitetici alla logica imprenditoriale e funzionalizzante del neoliberismo) per la produzione del 'nuovo' culturale. Allo scopo di enfatizzare l'apparato filosofico di Fisher, saranno oggetto di ulteriore analisi alcuni passaggi dal primo e secondo capitolo de *La miseria simbolica. L'epoca iperindustriale* di Bernard Stiegler, fenomenologo francese e suo collega alla Goldsmiths University di Londra[25], teorico del concetto di 'ritenzioni terziarie', fondamentale nella ricerca proposta da questa tesi, nonché delle nozioni di 'epifilogenesi' e 'oggetti temporali', che affronteremo in seguito. Il vocabolario Stiegleriano, precisamente riconducibile a *La miseria simbolica,* accompagnerà la presentazione del pensiero di Fisher nella maggior parte dei paragrafi del Capitolo 1 e 2; tale scelta è dovuta a un'esigenza di analiticità e puntualità estranee alla produzione eclettica e talvolta dispersiva di quest'ultimo: non per un principio di imprecisione, quanto per la natura contestuale e frammentaria degli articoli che ne sono estratti.

[25] Bernard Stiegler è stato visiting Professor alla Goldsmiths University a intervalli tra il 2008 e il 2014. fonte: https://independent.academia.edu/BernardStiegler (visitato il: 15.12.2025)

Se la ‘neoliberalizzazione’ di città come Londra ha coinciso negli ultimi quarant’anni con una forte minaccia (per quanto ormai, non più potenziale, ma attuale) di cancellazione di quella memoria che è depositata nella stratificazione esperienziale dei quartieri abitati, proponiamo un’analisi a partire da Fisher degli autori che ne hanno fatto un più chiaro proposito di indagine, come Laura Grace Ford e Kodwo Eshun, al fine di contestualizzarli nella più ampia rilevanza dell’infrastruttura spaziale e temporale assunta dall’innovazione artistica in Fisher.

La fonte bibliografica di partenza, ovvero la teoria culturale di Mark Fisher nel suo complesso, sarà quindi integrata, comparata e radicalizzata attraverso confronti con le analisi di diversi autori suoi contemporanei. La recessione culturale, termine che presenteremo e affronteremo ampiamente in seguito, si configura come strumento concettuale di disamina del processo politico - l’esordio e consolidamento del neoliberismo - che l’ha resa possibile, che l’ha accelerata, così come strumento di introduzione a tematiche filosofiche ricorrenti in Stiegler e Eshun, quali il rapporto tra luogo e memoria, tra tempo e tecnica, di notevole interrelazione, pertanto fondamentali nello spiegare la pervasività dell’atteggiamento depressivo realista capitalista come tipico del periodo della recessione culturale. I processi spaziali (di rigenerazione urbana, di specializzazione e finanziarizzazione) che hanno perpetuato e amplificato la capillarità della recessione presentano infatti una parentela diffusa con dei processi legati al controllo del tempo vissuto e del sentire (‘aisthésis’), determinando la diffusione di una sensibilità estetica ‘depressa’, da un lato infestata dal ritorno spettrale del passato nel presente, dall’altro dalla scomparsa della dimensione del futuro da quest’ultimo. Se l’arte è potenzialmente capace di porre se stessa in contrasto con la «tradizione»[26], rendendone possibile una trasformazione radicale, vivificando l’immaginazione sociale repressa dal neoliberismo, la recessione culturale è un momento in cui ciò non accade, in cui

[26] Cfr. B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L’epoca iperindustriale* (2004)*,* Meltemi Editore, Milano 2021, p.29

la dimensione del futuro si assenta dalla sensibilità estetica della comunità, in cui questo 'noi'[27] presenta i sintomi di una depressione generalizzata.

La tesi seguirà il filo della seguente domanda: presupponendo l'abitare nella città neoliberale come definito da una infrastruttura spaziale (urbana) e temporale (vissuta) incapace di offrirsi come strumento di catalizzazione di una sensibilità estetica innovativa, e considerando l'emersione del cyberspazio come principale veicolo di diffusione e espressione artistica di questo decennio, può quest'ultimo costituirsi come mezzo di superamento della recessione? Il cyberspazio accelera o devia la più ampia depressione diagnosticata da Mark Fisher? Che tipo di luogo e che tipo di tempo sono propri del cyberspazio? Per affrontare questa indagine procederemo in ordine, rispettando un senso di continuità discorsiva attraverso l'intera argomentazione.

Partiremo da una chiarificazione dei punti di contatto tra Fisher e Stiegler, considerandone l'affinità teorica in particolare per quanto concerne il tema del realismo capitalista come atteggiamento essenzialmente depressivo; ciò è volto a presentare la questione del neoliberismo come convinzione diffusa che non vi siano alternative al capitalismo, come realizzazione di un'immaginazione sociale stagnante e retrospettiva, infestata da quelli che la Ccru chiamava '*virtual futures'*. La dimensione dell'infestazione, dell'azione del virtuale (*haunting*), è oggetto della *hauntologia,* che, come vedremo, costituirà lo strumento di analisi preferito da Fisher, nonché rielaborazione della precedente concettualizzazione di Jacques Derrida in *Spettri di Marx* (1993).

[27] Cfr. Ibid.

Capitolo 1: Realismo Capitalista e Recessione Culturale.

I. Il realismo del depresso: neoliberismo e miseria simbolica.

> «Realismo Capitalista è (...) la diffusa convinzione che non esista alternativa al capitalismo: anche se "convinzione" è forse un termine fuorviante, dato che la sua logica è esternalizzata nelle pratiche istituzionali dei luoghi di lavoro e dei media, così come interiorizzata nella mente degli individui»[28]

Il realismo capitalista è ricorrente tanto nelle opere di Fisher (da cui l'omonima raccolta di scritti del 2009), quanto negli animati post sul suo blog *k-punk*, all'interno dei quali si può riconoscerne una prima messa a fuoco: una sorta di anamnesi postmoderna partorita dallo studio di Fredric Jameson e di "Bifo" Berardi, di Deleuze-Guattari, di Toni Negri, dando voce anche a una sconsolata depressione - l'atmosfera del Thatcherismo degli anni Ottanta e Novanta e del Blairismo New Labour del cambio di secolo. In particolare, ciò che lo tormenta è l'inevitabilità politica stessa del neoliberismo, in altre parole l'assolutizzazione dello slogan 'There Is No Alternative' di Margaret Thatcher in un peculiare parallelismo tra il realismo del depresso (Fisher stesso lasciò alle spalle del proprio suicidio una lunga storia di depressione) e il realismo capitalista:

> «Esiste chiaramente una relazione tra l'apparente realismo del depresso, con le sue aspettative radicalmente ridimensionate, e il realismo capitalista. Si tratta di una depressione che non è stata sperimentata a livello collettivo, ma che al contrario ha assunto la forma di una decomposizione della collettività attraverso nuove forme di

[28] M.Fisher, *Scritti politici. k-punk/1*, minimum fax, Roma 2020, p.68

> atomizzazione. Nel momento stesso in cui il malcontento è individualizzato e interiorizzato, la causa sociale e politica della sofferenza viene garbatamente elusa»[29].

L'evento che tra le righe di *Comunismo Acido*[30] viene denominato 'fondante' del realismo capitalista è il rovesciamento del governo Allende in Cile sostenuto dagli Stati Uniti nel 1973, trasformando così il paese «nel primo laboratorio neoliberista grazie a un regime di repressione e tortura»[31]. Ciononostante, in alcuni articoli scritti in periodi del tutto differenziati, l'assimilazione, o meglio la rassegnazione realista capitalista è individuata più tardi, durante il governo britannico conservatore di Callaghan, e, con ancora più rilievo, durante il successivo triplo mandato di Margaret Thatcher (1979-1990). Quest'ultima gode senza dubbio della massima responsabilità nella naturalizzazione del realismo capitalista in Gran Bretagna, distinguendosi per l'osteggiamento delle Trade Unions (creando un clima di antagonismo spiralizzato nello sciopero dei minatori tra il 1984 e il 1985), per la privatizzazione delle industrie (tra cui British Airways, British Gas, British Telecommunication e British Steel), per la deregolamentazione del mercato (varando il Big Bang Act del 1986), politiche che la ministra rese complessivamente sinonime di una 'modernizzazione' nazionale.

Il neoliberismo, in quanto totalità egemonica[32], costituisce un elemento chiave della teoria del realismo capitalista; in questa tesi, farà da perno concettuale nella maggior parte delle analisi comparate dell'apparato teorico di Mark Fisher: la produzione dell'egemonia, per questo, sarà individuata e collocata al livello urbano come componente cruciale della diffusione del modello neoliberista e della recessione culturale diagnosticata dall'autore. Un prezioso contributo riguardante l'intreccio tra processi di neoliberalizzazione e spazi urbani è stato

[29] Ivi, p.75
[30] Cfr. M.Fisher, *Scritti politici. k-punk/1*, minimum fax, Roma 2020
[31] M.Fisher, *Scritti sulla musica. k-punk/3, cit.,* p.233
[32] Cfr. G.Sechi, O.Golubchikov, *Neoliberalism as space fragmentation: A Lefebvrian gaze at post-socialist urban transitions*, in Urban Studies Vol.62 (14), 2025, p.2730

recentemente offerto da Sechi e Golubchikov[33]. Anche questi autori si propongono di osservare e definire una morfologia del processo di neoliberalizzazione (per quanto specificatamente applicato al caso della transizione post-Sovietica[34]) nell'effetto prodotto sulle città attraverso l'utilizzo del concetto di 'pratica sociale' di Lefebvre[35]. La pratica sociale in Lefebvre è un dispositivo teorico che identifica l'*urbano* come livello intermedio e mediatore tra i livelli ideologico, politico, economico e il livello della vita quotidiana, evidenziando la pervasività (e nel caso di Fisher, la scongiura di ogni alternativa) del modello neoliberista proprio attraverso le pratiche sociali routinarie: «urban experience facilitates the everyday pervasiveness of the (neoliberal) capitalist logic»[36]. Nell'ottica di ovviare alla definizione approssimativa di 'neoliberismo' offerta da Fisher, ne riportiamo una schematizzazione utile a un suo approfondimento; seguendo Davies[37], Mirowski e Plehwe[38], gli elementi cruciali enfatizzati da Sechi e Golubchikov sono i seguenti:

> «the view of the market as the most efficient information and knowledge processor; the primacy of economic calculation over political decision-making; and competition and competitiveness as, respectively, the basic normative principle of society and the ultimate virtue of individuals, societies and territories, providing a moral justification to inequality»[39] .

Prima di riprendere il pensiero di Fisher, è utile evidenziare che il neoliberismo, per quanto costituisca in letteratura un riferimento quasi monolitico, ha attraversato molteplici fasi storiche. Possiamo inquadrarne tre: la prima, risoluta fase di deregolamentazione dei governi

[33] G.Sechi, O.Golubchikov, *Neoliberalism as space fragmentation: A Lefebvrian gaze at post-socialist urban transitions*, cit.
[34] Cfr. Ivi, p.2727
[35] Cfr. H.Lefebvre, *La rivoluzione urbana* (1970), Armando, Roma 1973
[36] G.Sechi, O.Golubchikov, *Neoliberalism as space fragmentation: A Lefebvrian gaze at post-socialist urban transitions,* cit., p.2728
[37] Cfr. W.Davies, *The Limits of Neoliberalism: Authority, Sovereignty and the Logic of Competition*, Sage, London 2017
[38] Cfr. P.Mirowski, D.Plehwe, *The Road From Mont Pe`lerin: The Making of the Neoliberal Thought Collective*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009
[39] G.Sechi, O.Golubchikov, *Neoliberalism as space fragmentation: A Lefebvrian gaze at post-socialist urban transitions,* cit., p.2729

Thatcher e Reagan, la seconda della "Third way" dei governi Clinton e Blair tra gli anni Novanta e l'inizio degli anni Duemila, e in seguito il periodo di neoliberismo autoritario seguente alla crisi finanziaria; «the increased financialisation following the 2007–2008 financial crises – that have resulted in policy adjustments at different scales»[40].

In Fisher, non vi è una chiara differenziazione temporale che tenga conto delle trasformazioni strutturali del modello neoliberista, per quanto sia dato spazio a una breve ricostruzione dello scenario culturale in cui si è andato a insinuare quello che chiamerà pensiero 'realista capitalista', ovvero la costruzione affettiva dell'egemonia neoliberista, «un progetto pensato per distruggere, fino a renderli inconcepibili, gli esperimenti di socialismo democratico e comunismo libertario che stavano sbocciando alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta»[41]. In Gran Bretagna, come accennato, il fatalismo del realismo capitalista si configurò, già qualche anno prima del mandato di esordio di Margaret Thatcher, nella forma di una generalizzata rassegnazione della classe operaia di fronte all'obsolescenza crescente dei simboli del Labour Party e alla sua mancata capacità di «egemonizzare il nuovo mondo postfordista»[42]; ne riportiamo qui un cardine storico: il discorso tenuto dall'allora Primo Ministro britannico James Callaghan alla conferenza del Labour Party a Blackpool nel 1976 -

> «Troppo a lungo, forse addirittura dalla fine della guerra, abbiamo evitato di accettare le scelte e i cambiamenti fondamentali della nostra economia (...) Avevamo i giorni contati (...) Quel mondo confortevole che credevamo sarebbe durato per sempre, dove la piena occupazione poteva essere garantita dalla firma di un ministro delle finanze, quel mondo confortevole è svanito per sempre…»[43]

[40] Ibid.
[41] M.Fisher, *Scritti politici. k-punk/1*, cit., p.360
[42] Ivi, p.70
[43]Ivi, cit., pp.79-80

Fu dunque secondo Fisher la crisi del fordismo tra la fine degli anni Sessanta e la metà degli anni Settanta a diffondere l'impellenza politica di una 'modernizzazione' neoliberista, laddove l'approssimazione del possibile e dell'impossibile sarebbe stata sempre più decisamente conformata a una dimensione affaristica e di 'volontarismo magico'[44]. Il processo che da allora ha contribuito ad alimentare la cultura realista capitalista è la *precorporazione*: secondo l'autore, le alternative al capitalismo rese «inconcepibili»[45] - il desiderio postcapitalista stesso - sono esorcizzate attraverso una diffusa prevenzione. La teoria della precorporazione è centrale per comprendere il fenomeno della recessione culturale in quanto ne costituisce il presupposto sistemico: in altri termini, se è difficile immaginare un futuro oltre il capitalismo (una società postcapitalista che possa soddisfare desideri presenti e futuri) ciò è dovuto all'operazione che tenta di scongiurare la formazione di ecologie alternative al capitalismo. La precorporazione, come argomenteremo, agisce sull'infrastruttura spazio-temporale, funzionalizzandola, compromettendo così l'individuazione collettiva e la costituzione di una sensibilità estetica delle singolarità. L'autore, pertanto, insiste sull'inevitabilità del neoliberismo proprio a partire dall'idea che sia l'omologazione del desiderio a far sembrare la produzione del 'nuovo' impossibile da realizzare.

> «Capitalism repeatedly reroutes desire into barely distinguishable formations of consumption, resulting in a planetary zombie-walk towards environmental catastrophe, rather than freeing desire to move beyond a post-Fordist world»[46].

La recessione, anticipiamo, sarà quindi defiita come una depressione culturale nei termini di una dis-affezione, di cui il processo di precorporazione ne costituisce il principale mezzo di riproduzione.

---

[44] Ivi, p.89
[45] Ivi, p.360
[46] C.Sutherland, *Mark Fisher and Reimagining Postcapitalist Geographies*, Dialogues in Human Geography 13.1: 99-118, 2023, p.113

Scrive Stiegler ne *La miseria simbolica*:

> «Mi è stato evidente come questi uomini, queste donne, questi giovani non sentano ciò che accade, e in questo non si sentano più appartenere alla società; come siano rinchiusi in zone (commerciali, industriali, "sistemative" o rurali, ecc.) che non sono più un mondo, essendosi dis-tratte esteticamente»[47]

Quella che in Fisher viene denominata 'privatizzazione degli affetti', il «volontarismo magico»[48] che esclude qualsiasi causa sociale sistemica alla depressione (diventando una responsabilità dell'individuo), sembra presentare un legame di parentela con l'idea di un'atrofizzazione della capacità estetica di «costituire un noi»[49] presentata da Stiegler, di 'appartenenza alla società'.

> «L'atteggiamento realista richiesto dal capitalismo dominante è fondamentalmente depressivo. La gestione di questa depressione collettiva passa attraverso una serie di soglie. Innanzitutto ci attendiamo pochissimo dal futuro: non succederà mai niente di nuovo. Poi iniziamo a pensare che forse le cose che sono successe in passato non erano in realtà così importanti. E alla fine accettiamo che non è mai successo niente, né potrà mai succedere. Più la depressione si normalizza, più diventa difficile identificarla. Aspettative radicalmente ridimensionate si trasformano in normalità. Il tempo si livella»[50]

La diagnosi di una depressione endemica risuona infatti all'interno della nozione Stiegleriana di 'miseria libidinale e affettiva'[51] caratteristica della società «iperindustriale»[52] de *La miseria simbolica*. Più precisamente, all'interno di un quadro teorico volto a rispecchiare l'alienazione estetica come effetto di una vera e propria guerra di controllo e estrazione dell'attenzione,

---

[47] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale* (2004)*,* Meltemi Editore, Milano 2021, p.30
[48] M.Fisher, *Scritti politici. k-punk/1*, cit., p.75
[49] Ivi, p.69
[50] Ivi, cit., p.292
[51] Cfr. B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale* (2004)*,* Meltemi Editore, Milano 2021, p.31
[52] Ivi, p.38

nella misura in cui è il mercato stesso a rifunzionalizzare la dimensione estetica dell'individuo, provocandogli un «disagio»[53] o «mal-essere»[54], facendo «sì che egli adotti dei comportamenti di consumo»[55], Stiegler individua nella depressione una più radicale miseria del simbolico. I «nuovi miserabili»[56], quella «civiltà»[57] di (depressi) consumatori, sono allora vittime di un processo di condizionamento dei tempi delle coscienze, come vedremo più a fondo, tramite la modulazione su scala di massa delle «tecnologie dell'*aisthésis*»[58], quali l'audiovisivo o il digitale. La miseria simbolica come «perdita di individuazione»[59] è quindi singolarmente vicina a quel radicale ridimensionamento tipico dell'atteggiamento realista capitalista; per di più, andando a compromettere anche la stessa sedimentazione mnemonica, come prosegue Stiegler:

> «Essendo il mio passato sempre meno diverso da quello degli altri, perché il mio passato si costituisce sempre più nelle immagini e nei suoni che i media riversano nella mia coscienza, ma anche negli oggetti e nei rapporti agli oggetti che queste immagini mi conducono a consumare, esso perde la sua singolarità, vale a dire che io mi perdo come singolarità»[60]

Se il carattere debilitante dell'atteggiamento depresso è il livellamento degli stati affettivi, ciò vale anche nei termini di un ridimensionamento della narrazione mediatica degli eventi presenti, passati, e, potenzialmente, futuri: in questo senso l'idea dell'inevitabilità politica del neoliberismo, che mira precisamente a disinibire la formulazione di alternative materiali a sé

[53] Ivi, p.69
[54] Ibid.
[55] Ivi, p.31
[56] Ivi, p.30
[57] Ibid.
[58] Ivi, p.29
[59] «Per miseria del simbolico intendo, dunque, la perdita di individuazione derivante a sua volta dalla perdita di partecipazione alla produzione dei simboli, designanti, questi, tanto i frutti della vita intellettiva (concetti, idee, teoremi, saperi) che quelli della vita sensibile (arti, saper-fare, costumi). E ritengo che lo stato presente di perdita di individuazione generalizzato non possa che condurre a un crollo del simbolico, vale a dire a un affondamento del desiderio», Ivi, p.38
[60] Ivi, p.32

stesso, si produce applicando una normalizzazione, o un realismo, volto a concretizzarne l'egemonia.

> «I mass media hanno aiutato a diffondere la ribellione, e il sistema ha cortesemente commercializzato i prodotti che la incoraggiavano, per la semplice ragione che poteva ricavare soldi da individui ribelli che erano anche consumatori. In un certo senso, la rivolta degli anni Sessanta è stata un'impressionante dimostrazione della massima di Lenin secondo cui il capitalista è capace di vendervi la corda per impiccarlo»[61]

Il realismo del 'There Is No Alternative' sta qui a indicare una comune acquiescenza verso lo status quo, che assomiglia molto più a una rassegnazione, alla «prospettiva al ribasso di un depresso che crede che qualsiasi stato positivo, qualsiasi speranza, non sia altro che un'illusione pericolosa»[62]. Un aspetto particolarmente rilevante ai fini del confronto tra Fisher e Stiegler è il presupposto sincronico dietro all'egemonia capitalistica. In altre parole, sembrerebbe che la colossale introduzione nel mercato delle tecnologie mediatiche di registrazione all'inizio del ventesimo secolo abbia coinciso con una progressiva sincronizzazione delle coscienze. Entrambi gli autori, infatti, dedicano notevole attenzione ai prodotti culturali - film e canzoni, quelli che in Stiegler sono chiamati «oggetti temporali industriali»[63] - come veicoli affettivi di un'epoca. Questo concetto fa appello a una crisi del «sentire»[64], a un crollo dell'esperienza estetica specifico del periodo della recessione per Mark Fisher, dell'età iperindustriale per Stiegler: ciononostante, inaugura per ambedue una necessità di «cercare nuove armi»[65] di fronte a una diffusa incapacità di sentirsi appartenenti a un momento culturale specifico.

---

[61] E.Willis, *Beginning to See the Light: Sex, Hope, and Rock-and-Roll*, Alfred A. Knopf, New York 1981, p.xvi
[62] M.Fisher, *Realismo Capitalista*, NERO Editions, Roma 2009, p.32
[63] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale,* cit., p. 46
[64] Ivi, p.29
[65] Cfr. G.Deleuze, *Poscritto sulle società di controllo*, in *Pourparler*, a cura di Claire Parnet, trad. it. in *Poscritto sulle società di controllo*, in *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000, pp. 237–238.

Il concetto di recessione culturale, termine non particolarmente frequente nella scrittura di Fisher, si discosta leggermente dalla ricapitolazione fenomenologica presente ne *La miseria simbolica.* Come già accennato, il presupposto materiale della deprivazione estetica in Stiegler sta nella possibilità, da parte del mercato, di coordinare e avvolgere i tempi delle coscienze attorno a oggetti industriali standardizzati, provocando così un disallineamento da un qualsivoglia «invito all'attività simbolica, alla produzione e all'incontro di tracce nel tempo collettivo»[66]; così le industrie culturali, in quanto «macchine di sincronizzazione»[67], sono alla base di una perdita della singolarità, quindi capaci di determinare la fatticità delle coscienze[68].

In Fisher, tuttavia, pur condividendo l'analisi sulla prevalenza dei processi di diffusione e ricezione rispetto alla produzione, è proprio con la recessione culturale di fine anni Novanta che si manifesta questa crisi dell'affettiva, anziché risalire alla fase iniziale della massificazione tecnologica audiovisiva. Come vedremo meglio nei prossimi paragrafi, gli ultimi venti anni sono stati determinati da un graduale aggravamento della suddetta condizione, generando, di fronte all'ineffabilità del momento presente, una risposta che indirizza la produzione culturale non più verso un'anticipazione del futuro, ma piuttosto, verso l'adozione di una nostalgia formale, quindi di un ritorno a una sensibilità estetica passata, attraverso l'annullamento di un qualsiasi criterio di obsolescenza. Se quindi per Stiegler dobbiamo scoprire il sentire nel suo «divenire portatore di avvenire»[69], ugualmente Fisher si propone di indagare periodi estetici come l'*Hardcore continuum,* che a cavallo del cambio di secolo si sono distinti per una radicale ricerca del 'suono del futuro', gettando le

[66] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale,* cit., p. 33
[67] Ibid.
[68] Cfr. «Una coscienza è essenzialmente una coscienza di sé, vale a dire che a dire io: io non sono uguale a chiunque altro, io sono una singolarità, io mi dò il mio proprio tempo. Se voi mi ascoltate, in questo stesso momento, è perché vi attendete qualcosa da me, che non avete: aspettate qualcosa dalla mia coscienza in quanto essa non è sincronizzata con la vostra. Invece, le industrie culturali, e in particolare la televisione, costituiscono una macchina di sincronizzazione» in Ivi, p.49
[69] Ivi, p.29

basi per la proliferazione di nuovi generi di musica elettronica; nel periodo della recessione, questi generi hanno gradualmente adottato un dis-impegno dalla propria forma politica, favorendo piuttosto una reiterazione di stili ormai passati.

L'*hauntologia*, come ontologia del virtuale, si cala nell'analisi proposta da questa tesi come una vera e propria scienza degli spettri. Il tema dello spettro, in particolare, sarà ampiamente trattato, in quanto espediente hauntologico di figurazione[70], in altre parole, fungerà da perno all'argomentazione secondo cui lo spazio urbano, in quanto «deposito epifilogenetico»[71], di sedimentazione e ritenzione della memoria, costituisce un oggetto stratificato capace di trattenere «l'alterità del sentire»[72] di altre epoche, permettendo il dialogo con quei futuri 'virtuali', 'perduti', che infestano l'opera di Fisher, nonché il progetto neoliberista stesso.

I prossimi paragrafi mireranno a situare la recessione culturale in una cornice hauntologica; presenteremo quindi, nel paragrafo §II il fenomeno dell'*Hardcore continuum* come proliferazione territoriale di avanguardie musicali e ultimo periodo di sperimentazione - di produzione del 'nuovo' - prima della recessione; nel paragrafo §III seguirà un approfondimento sui supporti tecnologici di (ri)produzione musicale come vettori di una relazione inedita con l'oggetto temporale industriale attraverso una comparazione del ruolo delle tecnologie di registrazione nella teoria di Fisher e Stiegler. A conclusione del capitolo, il paragrafo §IV introdurrà la funzionalizzazione dello spazio-tempo come pratica *precorporativa* di inibizione culturale.

La recessione culturale è definita come una depressione generalizzata, un'incapacità a dare vita al 'nuovo' da parte di una comunità estetica. Argomenteremo che il processo di precorporazione apporta una funzionalizzazione dello spazio e del tempo per inibire la

[70] figurazione, *fictioning*. Cfr. §VI. "Spettri passati e futuri".
[71] Cfr. B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale,* cit., p. 66
[72] Ivi, cit., p. 29

formulazione di alternative praticabili al capitalismo. Eliminando dalla dimensione urbana e routinaria il suo potenziale liminale - funzionalizzando quindi lo spazio e il tempo a disposizione della società - il desiderio per il 'nuovo' è soffocato, o meglio, è conformato a un assetto prestabilito e confezionato. Così, sensibilità estetiche e politiche non dissimili da quelle che negli anni Sessanta e Settanta avevano permesso la prefigurazione di un futuro postcapitalista sono oggi inibite da un'infrastruttura spazio-temporale egemonica, che si presenta come necessaria e ineluttabile. Discuteremo ampiamente di come ciò sia realizzato, a partire dal cambiamento vissuto da città come Londra.

II. La recessione post-hardcore continuum.

La crisi metabolica della produzione musicale degli ultimi trent'anni è stata definita da un progressivo ed evidente aggravamento (detto recessione), che, per quanto alternato a fugaci controtendenze, ha incontrato una condizione terminale. La recessione può essere descritta come caratterizzata da un'essenza antinomica, ovvero dalla coesistenza di un mercato ipersaturo e contemporaneamente dalla diffusa sensazione che non nasca niente di realmente nuovo - in altri termini, secondo Fisher «ciò che manca è una forma di musica politica che appartenga in modo specifico al ventunesimo secolo»[73]. L'idea secondo cui la canzone possa costituire un elemento di trasmissione della sensibilità estetica di un'epoca non è limitato all'opera di Mark Fisher: anche in Stiegler - «in questo scorrere, esse si impongono come il colore, il timbro, la trama e in qualche modo l'atmosfera di un'epoca»[74] - viene introdotta più precisamente come «costituzione di un noi»[75] la potenzialità del mondo dell'arte di impegnarsi politicamente attraverso la «questione della sensibilità dell'altro»[76]. Il ruolo degli

[73] M.Fisher, *Scritti sulla musica. k-punk/3,* cit., p.188
[74] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale,* cit., p. 55
[75] Ivi, p. 69
[76] Ivi, p.28

artisti è, quindi, in principio assunto come un ruolo intrecciato al pensiero politico, in quanto capace di amplificare la costituzione di una comunità estetica diversificata, nonché di rompere con la tradizione stessa per assecondarne la trasformazione. In un'intervista su *Kaleidoscope* ("You Remind Me of Gold", 2010), oggi reperibile nel blog di Simon Reynolds *blissblog*[77], Fisher e Reynolds similmente si occupano di sottolineare l'importanza della pratica di 'rottura radicale' per il continuo reinventarsi della comunità artistica musicale, una propulsione che negli anni Novanta, durante il cosiddetto periodo dell'*Hardcore continuum*, aveva preso nel Regno Unito la forma di una continua rielaborazione e reinvenzione del 'suono del futuro'. La recessione, infatti, è essenzialmente caratterizzata da un cosiddetto «arrested futurism»[78], ovvero da un drastico arresto dello slancio che aveva avvolto l'orizzonte estetico degli «iperfrenetici anni Novanta»[79], causando un senso generalizzato di disorientamento, perlopiù dovuto alla sensazione che quel futuro sia arrivato, ma senza alcuna somiglianza con i propositi che realmente ne animavano l'anticipazione. Scrive Reynolds:

> «This feeling of having exhausted the concept of the future, of now living "after the future" as Bifo Berardi put it in his book (...), is not just the mind-set of a handful of grouchy bloggers and aging radicals. It's a widespread shared feeling that manifested all through the 2000s and 2010s in the form of ideas of lost futures and "hauntology," an interest in "dead media" and ruins»[80]

Così per entrambi gli autori la dimensione del futuro, nell'epoca della recessione, è stata relegata a una dimensione meramente cosmetica, un assetto prefabbricato di stili ben definiti, come quelli di «Blade Runner, Alien, The Matrix»[81], «tipografico»[82] nel suo costituire un

---

[77] M.Fisher, S.Reynolds, "You Remind Me of Gold": *Mark Fisher and Simon Reynolds dialogue about the state of dance music and the state of "the future"*; intervista pubblicata da Kaleidoscope Magazine, 2010, da https://reynoldsretro.blogspot.com/2017/03/you-remind-me-of-gold-mark-fisher-and.html (visitato il 16.12.2025)
[78] S.Reynolds, *(No) future music?*, in *New Perspectives*, *28*(3), 305-313, 2020
[79] M.Fisher, *Scritti sulla musica. k-punk/3*, cit., p.161
[80] S.Reynolds, *(No) future music?*, cit., p.311
[81] Ivi, p.310
[82] Cfr. Ibid.

sistema rigido di riferimento, in altre parole un mosaico di associazioni volte a denotare un'idea di 'futuro' depoliticizzata, nella misura in cui «''futuristic'' sounds and images no longer connected with a future that people expected to transpire in real life»[83]; un «abbandono del pensiero politico, da parte del mondo dell'arte»[84], che, secondo la prospettiva di Stiegler, determina l'arresto nella produzione del 'nuovo', ovvero di ciò che realmente rompe con la tradizione. Il decennio che è posto a contrasto con questa tendenza è chiamato, come accennato, 'Hardcore continuum', una sorta di 'età d'oro' della musica elettronica particolarmente rilevante all'interno del quadro teorico di Fisher e nella sua presentazione del concetto di 'lenta cancellazione del futuro'.

Attorno a Londra e Bristol, il 1992 fu l'anno di esordio di un genere musicale chiamato 'Jungle', sbocciato dai precedenti movimenti Rave e 'Hardcore Breakbeat', così come dall'influenza della cultura *Soundsystem* e Dub della diaspora giamaicana. La «potenza centripeta, afferente, attrattiva, che produce un movimento spiraliforme verso la sorgente»[85] caratteristica dei *Soundsystem* attraverso cui veniva amplificata la musica Jungle, così come le popolari radio pirata londinesi che ne permettevano la diffusione, resero questo nuovo genere, secondo Fisher, un vero e proprio «significante sonico»[86] del proprio frangente temporale. Di lì a poco, nelle stesse città seguirono uno dopo l'altro altrettanto innovativi fenomeni musicali, come la 'Drum & Bass', la 'UK Garage' e infine, nei primissimi del Duemila, 'Grime' e 'Dubstep', in un vero e proprio continuum sperimentale di produzione del 'nuovo'.

Riprendendo dal secondo capitolo de *La miseria simbolica:* «questo noi, che è quindi posseduto dallo spazio che abita, è anche animato, nella nostra epoca (...) dalle canzoni che vi circolano»[87]. Questo passaggio risulta particolarmente illuminante qualora confrontato con la

[83] Cfr. Ibid.
[84] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale,* cit., p.27
[85] S.Goodman, *Guerra sonora* (2009), NERO Editions, Roma 2024
[86] Cfr. «sonic signifiers» in M.Fisher, *The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology,* cit., p.45
[87] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale,* cit., p.69

natura locale, territorializzata della scena musicale londinese durante il periodo dell'Hardcore continuum:

> «L'aspetto interessante dell'hardcore continuum è che quand'era all'apice contestava tutta la retorica della rete e della infocultura della deterritorializzazione degli anni Novanta. Era una cultura musicale che traeva la propria forza e fecondità dalla sua natura locale, dalla sua dimensione territorializzata»[88]

La 'territorializzazione' è qua da intendersi come un «ecosistema di elementi infrastrutturali e culturali correlati - radio pirata, dub-plate, locali»[89], così come l'edilizia residenziale popolare, storicamente a partire dall'area di Londra Est, come Hackney, Tower Hamlets, Newham e Bow. In linea con l'argomentazione di Fisher, la 'Grime' in particolare costituisce un importante precedente di una «scena parrocchiale, ossessionata dal senso del luogo»[90], nata nei cosiddetti '*council estates*' (o complessi edilizi popolari), come il Crossways Estate[91] situato nel quartiere di Bow. Oltre che fornire dei luoghi di incontro, dei nodi comunitari dove cimentarsi nell'arrangiamento del genere, i tetti dei grattacieli fornirono i primissimi spazi di trasmissione per le radio pirata emergenti (strettamente locali, capaci di trasmettere nel raggio di un chilometro scarso), come la Rinse FM, fondata nel 1994 da Slimzee e Geeneus, colonna portante della musica Grime ai suoi albori, che diffuse per la prima volta dalla Ingram House[92].

---

[88] M.Fisher, *Scritti sulla musica. k-punk/3*, cit., p.175
[89] Ivi, p.176
[90] S.Reynolds, «Simon Reynolds on the Hardcore Continuum #7: Grime (And a Little Dubstep)», in *The Wire*, n. 300, 2005
[91] Cfr. 'The Crossways Estate' in https://architectuul.com/architecture/the-crossways-estate (visitato il: 25.11.2025)
[92] Cfr. T.Monteanni in https://zero.eu/en/news/una-scena-autenticamente-locale-nata-a-bow-nellisolamento-degli-eastern-end-londinesi-la-grime-il-suono-della-resilienza-collettiva-hyperlocal-festival-2024/ (visitato il: 25.11.2025)



(*The Crossways Estate*)

L'idea che la recessione sia coincisa temporalmente con una intensificazione dei processi di neoliberalizzazione di città come Londra, mettendo in atto, come vedremo ampiamente, un progetto di «privatised planning» e di produzione di un «urban landscape carved into fragments, disconnected ''micro- worlds'' cut off from one another'»[93], è difficilmente trascurabile. Come esamineremo più a fondo, la funnzionalizzazione urbana costituisce infatti un elemento fondamentale per la precorporazione. Ciononostante, nella stessa intervista di *Kaleido,* Mark Fisher insiste sullo *shift* provocato dall'emersione e popolarizzazione del cyberspazio come elemento agente di una scena asociale e deterritorializzata, responsabile della dissoluzione delle radici urbane dei generi musicali nativi di Londra, piuttosto che

[93] Tratto da M.J. Murray, *The spatial dynamics of postmodern urbanism: Social polarisation and fragmentation in Sao Paulo and Johannesburg*. Journal of Contemporary African Studies 22(2): 139–164, 2004; in G.Sechi, O.Golubchikov, *Neoliberalism as space fragmentation: A Lefebvrian gaze at post-socialist urban transitions*, cit., p.2731

additare, quantomeno come scrive altrove, la gentrificazione e la specializzazione urbana neoliberista come inibitori di confluenze «al di fuori di uno spazio legittim(at)o»[94].

> «Non è soltanto la musica dance britannica degli anni Novanta a essere associata alle città: tutta la storia della popular music è collegata alle scene urbane. Non è un caso che la Motown sia nata a Detroit, la House a Chicago, l'Hip-hop a New York... Le città funzionano come pentole a pressione, dove le influenze si integrano rapidamente e con modalità collettive e al tempo stesso idiosincratiche»[95]

Questa riflessione sul ruolo del cyberspazio all'interno della dinamica di dipendenza che lega le scene artistiche a un'infrastruttura spazio-temporale urbana anticipa l'argomento che interesserà il Capitolo 3 di questa tesi. Fisher, infatti, sostiene più ampiamente che la recessione sia stata connaturata a una profonda *ri-funzionalizzazione* dello spazio-tempo: essa ha comportato una carenza specifica, la perdita di accesso a un certo tipo di spazio e di tempo, che chiameremo *liminali*. Il cyberspazio occupa in questo quadro un ruolo di legittimazione e perpetuazione di una scarsità di spazio come una scarsità di tempo, influenzando i frangenti di sperimentazione disponibili alle scene artistiche per dare vita a comunità estetiche 'sensibili': se quindi da un lato dovremo affrontare la recessione attraverso la comprensione del cambiamento subito dalla città di Londra a causa della specializzazione neoliberista degli spazi, sarà necessario affiancarla a una riflessione sul ruolo delle tecnologie mediatiche di (ri)produzione nel rapporto che instaurano fra noi e il tempo.

Scopo dei prossimi due paragrafi sarà dunque approfondire la trasformazione dell'infrastruttura spazio-temporale costitutiva della recessione. Tale riflessione muove dalla considerazione del passaggio «scenes in city depend on a certain organisation of

[94] M.Fisher, *Scritti politici. k-punk/1*, cit., p.22
[95] M.Fisher, *Scritti sulla musica. k-punk/3, cit.,* p.176

space and time»[96], per poi svilupparsi attraverso una più profonda analisi hauntologica — attenta all'influenza degli agenti virtuali — sul peculiare rapporto tra individuo e tempo instaurato dalle tecnologie di registrazione, come discusso da entrambi gli autori. Cominceremo dunque approfondendo proprio quest'ultimo aspetto.

III. La recessione nei supporti tecnologici di (ri)produzione.

> «Ora, io credo che, attualmente, l'ambizione estetica sia da questo punto di vista ampiamente crollata. Perché una immensa parte della popolazione è oggi priva di ogni esperienza estetica, interamente sottomessa, com'è, al condizionamento estetico in cui consiste il marketing, che è diventato egemonico per l'immensa maggioranza della popolazione mondiale»[97]

Stiegler si pone nuovamente come cardine teorico nell'ottica di approfondire l'interrelazione tra «tecnologie del sentire»[98] e esperienza fenomenologica, così come estetica, del tempo. Indagheremo innanzitutto il concetto di 'ritenzioni terziarie', così come presentate ne *La miseria simbolica,* sebbene già introdotte dall'autore nel primo volume della sua trilogia su tecnica e tempo[99]. Riprendendo da Husserl le nozioni di ritenzione primaria e secondaria, la ritenzione terziaria si configura da subito come un elemento che ripone la richiesta di una propria definizione in un'esigenza tecnica e storica, vale a dire che la ritenzione terziaria si pone come terza rispetto alle prime due già solo per il fatto di essere «divenuta possibile»[100] in un momento storico recente, capace di permettere «la ripetizione identica di uno stesso oggetto temporale»[101]. Rispettivamente, la ritenzione primaria e secondaria costituiscono per

[96] M.Fisher, S.Reynolds, "You Remind Me of Gold", cit.
[97] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale,* cit., pp.29-30
[98] Cfr. Ibid.
[99] Cfr. B.Stiegler, *La colpa di Epimeteo. Vol.1: La tecnica e il tempo* (1994), Luiss University Press, Roma 2023
[100] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale,* cit., p.68
[101] Ibid.

Husserl le categorie del «presente della percezione»[102] e della «immaginazione»[103], vale a dire ciò che la coscienza trattiene dell'esperienza fenomenica presente e immediatamente passata, producendone la propria fatticità. Poiché «mai la "coscienza" si costituisce puramente, semplicemente e originariamente in se stessa»[104], essa può darsi ordinariamente attorno a questa «eredità»[105] fenomenica. Se le ritenzioni secondarie stanno dunque a indicare la prossimità della melodia ascoltata, presentata all'immaginazione come oggetto di una successione temporale possibile di una ritenzione diversa da quella della percezione, le ritenzioni terziarie si conservano piuttosto in una «memoria esteriorizzata»[106], quella degli oggetti temporali industriali. La funzione della ritenzione terziaria è pertanto protesica; la registrazione fonografica, analogica o digitale, permettono la sedimentazione tecnica della memoria in un recipiente esterno, ma ancora più crucialmente, permettono l'identica ripetizione del proprio contenuto:

> «Prima dell'invenzione del fonogramma, era assolutamente impossibile ascoltare due volte la stessa melodia. Ora, dall'apparizione del fonogramma, che è esso stesso ciò che ho chiamato una ritenzione terziaria (...), la ripetizione identica di uno stesso oggetto temporale è divenuta possibile»[107]

L'oggetto temporale, come abbiamo accennato nel paragrafo §II, si dispone come ciò di cui la coscienza, o meglio, le coscienze, adottano il tempo; scorrendo, «apparendo» e «scomparendo»[108], il fluire dell'oggetto temporale determina il fluire attenzionale degli spettatori o ascoltatori, creando un presupposto di sincronizzazione industriale delle coscienze. La canzone registrata e il cinema sono «i primi due oggetti temporali prodotti dalle

[102] Ivi, p.67
[103] Ibid.
[104] Ivi, p.59
[105] Ivi, p.60
[106] Ivi, p.67
[107] Ivi, pp.67-68
[108] Ivi, p.48

industrie culturali»[109], e costituiscono per Fisher stesso un ricorrente terreno di analisi hauntologica; in particolar modo la prima, in quanto ritenzione terziaria, evoca per l'autore un senso di *differenza* tra la presenza illusoria dell'opera ascoltata e la sua ubicazione temporale reale al momento della cattura: la memoria protesica della registrazione non è altro che lo *spettro*, ciò che è destinato a ritornare, a essere ripetuto. Ciò che spinge il pensiero di Fisher oltre il quadro Stiegleriano è la specificità con cui osserva un cambiamento connotativo nel modo in cui questa 'presenza', dovuta alla «iperriproducibilità digitale»[110], si manifesta.

Durante il periodo della recessione il baricentro della diffusione dei supporti tecnologici di (ri)produzione si è spostato verso l'implementazione di una sempre maggiore possibilità di consumo e ricezione, al costo del ritrarsi dall'innovazione dei mezzi di produzione creativa. Secondo l'autore, sono stati portati a permettere una cattura sempre più fedele alla presenza e sempre meno avvolti da una patina materiale di imperfezioni o tracce, in quanto 1) *indici* del momento temporale in cui è situata l'opera per via della strumentazione con cui è stata prodotta ; 2) elementi *aptici*[111] del ritorno 'spettrale' di una presenza originaria.

> «Se il periodo attuale mostra un marchio, è quello degli upgrade tecnici piuttosto che di nuove forme o firme culturali. Ma gli upgrade tecnici sembrano manifestarsi sempre di più in termini di distribuzione e consumo della cultura, non di produzione»[112].

I due punti si intersecano più volte nel confronto riportato in *The Metaphysics of Crackle* (2013) tra il concetto di 'metafisica della presenza'[113] di Derrida e la controversa retorica Rockista[114] del critico Greil Marcus. Dalla sporca registrazione improvvisata del «Phonograph Blues» (1936) di Robert Johnson, fino ai sintetizzatori analogici, al crudo sampling e

[109] Ivi, p.51
[110] Ivi, p.58
[111] Cfr. «Haptic Visuality» in L.U.Marks, D.Polan, *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*, Duke University Press, 2000.
[112] M.Fisher, *Scritti sulla musica. k-punk/3,* cit., p.170
[113] Cfr. J.Derrida, *La vita la morte: Seminario (1975-1976)*, Jaca Book, 2021.
[114] Cfr. M.Fisher, *The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology*, in «Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture» (2013), p.44

time-stretching della Jungle, il rumore di superficie, gli artefatti, sono spesso considerati elementi di disturbo, di intralcio nel perseguimento odierno della purezza, dell'autorialità, della presenza:

> «The surface noise of the sample unsettles the illusion of presence in at least two ways: first, temporally, by alerting us to the fact that what we are listening to is a phonographic revenant; and second, ontologically, by introducing the technical frame, the material precondition of the recording, on the level of content. We are suddenly made aware again of what the first listeners to phonograph recordings were acutely conscious: that we are witnessing a captured slice of the past irrupting into the present. The crackle, meanwhile, reminds us of the technological means by which this capturing of time was made possible»[115]

Troviamo qui un parallelo tra il Rockismo di Marcus e la tendenza recessiva del mercato a offrire supporti che privilegiano la fedeltà, la presenza, alla traccia impressa o al substrato "fonografico", vale a dire la compresenza della apticità della tecnologia di registrazione e del suono registrato, che ne è *infestato*. Ciò spiegherebbe il nostalgico ricorso formale a tecniche di produzione e registrazione passate (così per la musica come per la registrazione video), connotate da una «grainy materiality»[116], da una tattilità e ricchezza conferite dal medium tecnologico stesso, che anziché sottrarsi, farsi trasparente, contribuisce a rivestire il proprio contenuto. Un importante contributo al concetto di visualità aptica, o *haptic visuality*, è stato offerto da L.U.Marks e D.Polan in *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment and the senses* (2000) e applicato al cinema. Viene qui proposto come annotazione sul ruolo cruciale svolto dalla 'tattilità' nell'esperienza cinematografica; se per Stiegler la visione di un film coinvolge un'immedesimazione 'puramente' cosciente e attenzionale «man mano che il film avanza (...) non sarete più nel vostro corpo: sarete nello schermo»[117], per Marks

[115] Ivi, pp.48-49.
[116] M.Fisher, *The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology,* cit., p.44
[117] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale,* cit., p.49

rappresenta piuttosto un'esperienza incorporata (embodied), intensificata dalla rappresentazione stessa di combinate funzioni «tattili, cinestetiche, propriocettive»[118]:

> «Haptic perception is usually defined by psychologists as the combination of tactile, kinesthetic, and proprioceptive functions, the way we experience touch both on the surface of and inside our bodies. In haptic visuality, the eyes themselves function like organs of touch. (...) Optical visuality depends on a separation between the viewing subject and the object. Haptic looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture»[119]

Ciò risulta peculiare proprio considerando il rilievo che accomuna la discussione sugli oggetti temporali in Fisher, Stiegler e Marks. Indichiamo, pertanto, uno spunto per ulteriori approfondimenti nell'intuizione che la 'materialità' del medium di ascolto, come il crepitio del disco in vinile, o la degradazione della cassetta a nastro, evochi nell'ascoltatore un'esperienza più paragonabile alla visualità aptica che alla visualità ottica: ciò nei termini in cui l'esperienza 'temporale' costituita dal rapporto individuo-oggetto temporale è in entrambe spinta oltre la superficie della presenza e arricchita da un più profondo coinvolgimento tattile dovuto da un'esperienza visuale o uditiva aptica, in cui occhi e orecchie «function as organs of touch»[120] .

Tornando alla precedente questione che prende in esame la fase di recessione, citiamo l'introduzione di Mark Fisher a una conferenza del 2014 tenuta a Zagabria: «what is it to be in the 21st century (...) is to have 20th century culture distributed by high speed internet»[121]; in altri termini, il nuovo millennio è qui in esame come periodo di accelerazione delle

[118] Cfr. L.U.Marks, D.Polan, *The skin of the film,* cit., p.162, (trad. mia)
[119] Ibid.
[120] Ibid.
[121] Tratta da "Mark Fisher: The Slow Cancellation of the Future", conferenza tenuta al MaMa Multimedia Institute di Zagabria il 21.05.2014, accessibile in video https://youtu.be/aCgkLICTskQ?si=-a0h5Xz0v89bWkzU (visitato il: 21.11.2025)

modalità di consumo e diffusione, al costo di una recessione dei supporti di produzione e registrazione. Similmente Stiegler offre uno sguardo su un più ampio processo di funzionalizzazione e particolarizzazione:

> «Per guadagnare questi mercati di massa, l'industria sviluppa una estetica che fa appello in particolare ai media audiovisivi, i quali, rifunzionalizzando la dimensione estetica dell'individuo secondo gli interessi dello sviluppo industriale, fanno sì che egli adotti dei comportamenti di consumo. Ne consegue una miseria del simbolico che è anche una miseria libidinale e affettiva, e che conduce alla perdita di ciò che io chiamo il narcisismo primario: gli individui sono privati della loro capacità di attaccamento estetico a delle singolarità, a degli oggetti singolari»[122]

Qui il carattere materiale della registrazione, che Fisher brillantemente riconduce a un «problem of memory and its imperfect recovery»[123], ovvero a una riproduzione imperfetta, graffiata, di ciò che è catturato, ricorda il passaggio sul meccanismo totemico della madeleine[124], ovvero lascia che qualcosa resista alla museificazione, scambiando l'alta fedeltà per una singolarità, per un margine di imprevedibilità, anziché perseguire una pura presenza. In un certo senso il valore del 'crackle', o del crepitio specifico del processo di registrazione analogico è un valore *hauntologico*. Questo poiché vi è una dimensione spettrale attorno alla musica registrata: specialmente nel ventunesimo secolo, il momento in cui la musica ha, secondo Fisher, perso il suo originario senso di proiezione verso il futuro. È qui che i punti 1), 2) si incrociano, nei termini in cui la recessione in quanto nostalgia formale generalizzata è infestata dal ritorno perpetuo di forme passate, e in cui il futuro anticipato dalla musica elettronica tra gli anni Cinquanta e gli anni Novanta è un futuro perduto, mai realizzato. L'hauntologia si preoccupa di ciò che non è morto, dello spettro di ciò che è stato esorcizzato,

[122] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale*, cit., p.32
[123] M.Fisher, *The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology,* cit., p.45
[124] Cfr. M.Fisher, *Spettri della mia vita*, minimum fax, Roma 2019, p.87

che può sempre tornare: da un lato i "futuri virtuali" utopici del postfordismo, dall'altro della granulosità delle forme e delle tecniche di registrazione che infestano la 'presenza' del brano musicale. Per questo la modalità nostalgica di Jameson, così centrale al pensiero di Fisher, è una nostalgia formale, e non meramente psicologica: «Jameson's nostalgia mode is better understood in terms of a formal attachment to the techniques and formulas of the past, a consequence of a retreat from the modernist challenge of innovating cultural forms adequate to contemporary experience»[125].

Il termine hauntologia proviene originariamente da Jacques Derrida, che in *Spettri di Marx* (1993) aveva gettato le basi per la proposta di un superamento dell'ontologia tradizionale, quindi del primato filosofico dell'esistenza come presenza attiva, attraverso l'introduzione di una nuova metafisica, che marcasse una relazione con «ciò che non è più o ciò che non è ancora»[126], in altre parole, una «scienza degli spettri»[127] che si occupasse dell'azione del virtuale e dei suoi effetti, piuttosto che circoscrivere l'esistenza alla pura presenza positiva. La distinzione tra 1) «ciò che non è più» e 2) «ciò che non è ancora» risulta di estremo interesse nella costruzione Fisheriana del termine; partendo dalla definizione 2), cito:

> «Lo 'spettro del comunismo' evocato da Marx ed Engels nelle prime righe del Manifesto del Partito Comunista era precisamente questo genere di spettro: una virtualità il cui minacciato avvento contribuiva già a erodere lo stato delle cose presenti»[128];

Questo genere di spettro si agita anticipando la propria esistenza ontologica con un'esistenza hauntologica, 'attraendo' il comportamento presente verso un'aspettativa, producendo quindi degli effetti tangibili, che tendono tuttavia verso un più ampio recipiente 'virtuale'. Non è un caso che Fisher scelga l'esempio del Manifesto del Partito Comunista, siccome l'opera stessa

[125] Ibid.
[126] M. Hägglund, *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford University Press, Stanford-Londra 2008, p. 82.
[127] M.Fisher, *Spettri della mia vita*, cit., p.26
[128] Ivi, p.27

di Derrida si preoccupava di indagare non solo la realtà spettrale del comunismo alla metà del diciannovesimo secolo, ma di Marx stesso dopo la sua morte, un fantasma destinato ad ossessionare chiunque si sia convinto della sua scomparsa, come in una perversa fase di elaborazione del lutto. Questo esempio ci avvicina al caso 1) della definizione, quello che descrive la produzione di effetti nel presente da parte di qualcosa che «non c'è più».

Essa riguarda la possibilità per cui questo genere di fantasma gode di una agentività più simile al significato stesso del verbo '*to haunt',* laddove lo spettro 'traumatico' si configura per chi rimane come una «coazione a ripetere»[129]. Lo spettro del comunismo, di Marx stesso, si presenta allora come un agente residuale, depositato in una concezione ontologica della storia che riconosce la produzione di effetti da parte di fattori virtuali o referenziali. Ne riscontriamo un altro esempio nella comparsa, agli inizi del ventunesimo secolo, di quella «convergenza»[130] di artisti musicali definiti in seguito 'hauntologici' (tra cui Burial e William Basinski), accomunati da pratiche di registrazione aptiche, testurizzate, deteriorate, avvolte da un crepitio volto a rendere udibile proprio la distanza nel tempo dell'opera, anziché favorirne l'illusione di una presenza. Il marchio sonoro di quegli artisti descrive secondo Fisher, così come secondo Reynolds e Stannard, una malinconia, un'inquietudine dovuta alla presenza infestante di qualcosa a cui «la libido resta legata»[131], come in un lutto mancato. William Basinski, nel suo album *The Disintegration Loops* (2002), pubblicò diverse ore di materiale audio derivato da un malfunzionamento tecnico[132]. Trasferendo alcune registrazioni dal nastro magnetico al formato digitale, si era accorto che man mano che i nastri passavano dalla testina, la parte magnetica si staccava sempre di più dalla base, provocando un graduale deterioramento del suono della melodia, fino a renderla irriconoscibile; lasciò quindi che il

[129] Ivi, p.26
[130] Ivi, p.28
[131] Ivi, p.29
[132] Cfr. https://web.archive.org/web/20130521234247/http://dustedmagazine.com/reviews/7391 (visitato il: 9.12.2025)

loop si consumasse del tutto durante la registrazione, in una ripetizione volta a richiamare quel 'recupero imperfetto' del ricordo che abbiamo affrontato nel §4 - la recessione nei supporti tecnologici di (ri)produzione.

The disintegration loops offre un singolare parallelo con il passaggio de *La miseria simbolica* dove Stiegler compara il «fluire»[133] degli oggetti temporali industriali con il fluire della vita cosciente: «Avete avuto un inizio e lo si chiama nascita. Avrete una fine: e si chiama morte. Entro la nascita e la morte, aspettando la vostra morte e proseguendo con la vostra nascita (...) voi scomparite, passate»[134]. L'apticità hauntologica di un disco come quello di William Basinski si costituisce proprio nel portare alla luce la scomparsa, la degradazione, che accomuna la coscienza e l'oggetto temporale, in questo caso la melodia ripetuta; ciò a differenza dell'iperriproducibilità digitale, il cui trasmesso sarebbe stato pressoché immune da questa lenta cancellazione.

Secondo Mark Fisher le tecnologie di produzione e riproduzione musicale che più sono specifiche della fase di recessione sono quelle che censurano la superficie di registrazione, l'apparato mediatico, per convogliare un senso di presenza, di prossimità dell'opera nella sua purezza. Questa presenza, tuttavia, è illusoria, o meglio, è già alle nostre spalle nel momento in cui la catturiamo. Il ricorso a tecniche e forme del passato si configura quindi come un punto di incontro tra la diagnosi della recessione e il Fredric Jameson de *Il Postmoderno* (1984)[135]; per quanto la tesi di quest'ultimo si concentri sul più ampio avvento di uno «storicismo onnipresente, onnivoro e quasi libidico»[136] legato a un eclettismo che ricombina passati stereotipati anziché superarli, il nocciolo della sua tesi è a più riprese tematizzato da Fisher.

---

[133] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale,* p.46
[134] Ivi, p.47
[135] F. Jameson, *Il Postmoderno* (1984), Garzanti, Milano 1989
[136] Ivi, cit., p.46

Al centro di questa diagnosi, che inquadra la recessione e naturalizzazione del neoliberismo come dominante culturale nella società occidentale, vi è incontrovertibilmente l'hauntologia. Essa determina profondamente il pensiero di Fisher in quasi ognuna delle sfaccettature ripercorse in questa tesi. L'hauntologia come «azione del *virtuale*, ovvero ciò che agisce senza essere fisicamente presente»[137] si costituisce come uno studio dello spettro infestante, oggetto di un «lutto mancato»[138], che insiste e non è mai davvero esorcizzato. La «sonic hauntology»[139] si addentra quindi nella disgiunzione temporale che ha invertito la rotta dell'intessitura musicale del nuovo millennio, scandita da «upgrade tecnici» che enfatizzano la distribuzione istantanea e la riproduzione cristallina, al contempo incapace di generare nuove incarnazioni affettive, quelle che Fisher chiama «sonic signifiers»[140]. Come vedremo, il metodo hauntologico sarà centrale anche nel più ampio approfondimento della temporalità e della spazialità come *epifilogenesi*.

IV. La recessione nello spazio-tempo liminale.

La costruzione della tesi di Mark Fisher sul tempo, che è riconducibile a numerosi anni di *blogging*, conferenze e contributi letterari, segue grossomodo un doppio filone: 1) l'analisi, già considerata, delle tracce di futuri perduti che infestano il «pastiche-time»[141] della recessione; 2) l'analisi dei ritmi propri delle nuove tecnologie come acceleratori di una crisi del tempo fenomenologico, del tempo liminale; questo secondo versante, come vedremo, presenterà un legame di stretta parentela con la successiva questione della *funzionalizzazione* dello spazio liminale.

[137] M.Fisher, *Spettri della mia vita*, cit., p.26
[138] Ivi, p.38
[139] Cfr. M.Fisher, *The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology,* cit., p.45
[140] Ibid.
[141] Ivi, p.47

> «Quelle forme di sostegno sociale avevano per l'appunto liberato un tipo di tempo cui oggi è sempre più difficile avere accesso (...) un tempo sperimentale dove i risultati delle attività intraprese non possono essere previsti né garantiti; un tempo che alla fine può anche rivelarsi sprecato, ma che può produrre lo stesso nuove idee, percezioni, modi di essere, E' quel genere di tempo, non il tempo strapazzato dall'imprenditore privato, a dare origine al nuovo. Quel genere di tempo, in cui la mente collettiva può dispiegarsi, permette inoltre all'immaginazione sociale di germogliare. L'era neoliberista (dove non esiste alternativa) è stata caratterizzata da un massiccio deterioramento dell'immaginazione sociale, da un'incapacità anche solo di concepire modi diversi di lavorare, produrre e consumare»[142];

Similmente, "Bifo" Berardi scrive:

> «Gli individui non sono più in grado di processare in modo cosciente la massa d'informazioni immensa e in continua crescita in arrivo attraverso il loro computer, il loro cellulare, il loro schermo televisivo, la loro agenda elettronica e la loro testa. D'altro canto, se desideri essere efficiente, competitivo, vincente, appare indispensabile seguire, riconoscere, valutare, processare tutta questa massa di informazioni»[143]

Ciò che preme a Mark Fisher è il carattere pervasivo delle impellenze connaturate ai cosiddetti flussi informativi, in altri termini, l'industrializzazione dei tempi delle coscienze, così come la loro sincronizzazione. Come sottolinea Stiegler, lo sfruttamento sistematico delle risorse naturali perpetuato dalla «grande industria»[144] del diciannovesimo secolo ha visto, lungo il Novecento, annoverare «la coscienza e lo spirito»[145] tra le sue «materie prime»[146], oggi da considerarsi il «motore stesso»[147] dei mercati di consumo. Come economia libidinale,

---

[142] M.Fisher, *Scritti politici. k-punk/1*, cit., p.174
[143] F.Berardi "Bifo", *Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the Pathologies of the Post-Alpha Generation*, Minor Compositions / Autonomedia, Londra 2009, p.78
[144] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale,* cit., p.44
[145] Ivi, p.46
[146] Ibid.
[147] Ibid.

la grande industria, secondo Stiegler, annulla il desiderio, o meglio lo rende impersonale annullando le «singolarità»[148], tramite il la tipizzazione subliminale del marketing. Così la «miseria del simbolico»[149] si configura anche come una miseria del tempo, dei propri tempi di coscienza: in Mark Fisher, useremo l'aggettivo 'liminale' per denotare il tipo di spazio e, in questo caso, di tempo, precedenti alla ri-funzionalizzazione industriale, esenti dalla misurazione produttiva condotta dalle industrie creative;

> «Siamo ormai talmente abituati alla ripetizione e al riciclaggio di elementi preesistenti da non farci nemmeno più caso. Eppure non sorprende che sia così. La produzione di nuova cultura richiede un utilizzo del tempo nei confronti del quale il capitalismo comunicativo manifesta profonda ostilità. La maggior parte dell'energia sociale è risucchiata nel vortice del lavoro tardocapitalista e nella sua grandiosa simulazione di produttività»[150]

È questa concezione sociale dell'energia 'latente', potremmo dire, a essere da perno all'intera argomentazione: la cultura è secondo Fisher capace di reinventarsi e produrre il nuovo quando chi la produce dispone di «unstressed, unpressured energy»[151], cioè di un surplus, di un margine temporale, spirituale, spaziale, economico, così come di un margine propriamente libidinale, disponibile a essere catalizzato verso l'atto creativo, dove, come abbiamo già letto, «i risultati delle attività intraprese non possono essere previsti né garantiti; un tempo che alla fine può anche rivelarsi sprecato»[152]. Fisher considera in particolare lo spazio abitabile «a basso costo»[153] dei centri urbani come di vitale importanza per l'instaurazione di una comunità artistica 'sensibile': fu per questo essenziale alle scene indie londinesi e newyorkesi negli anni del punk e post-punk[154], che «sarebbero state impensabili senza il finanziamento indiretto fornito dall'edilizia popolare, dal sussidio di disoccupazione e dalle borse di studio

[148] Ivi, p.29
[149] Ibid.
[150] M.Fisher, *Scritti politici. k-punk/1,* cit., p.140
[151] https://www.youtube.com/watch?v=aCgkLICTskQ (visitato il: 22.11.2025)
[152] M.Fisher, *Scritti politici. k-punk/1,* cit., p.141
[153] M.Fisher, *Scritti politici. k-punk/1,* cit., p.173
[154] Cfr. Ivi, p.173

universitarie»[155]. «Nel Regno Unito la maggior parte dell'infrastruttura che sosteneva in modo indiretto la produzione culturale è stata sistematicamente smantellata dai vari governi neoliberisti succedutisi»[156]; per 'infrastruttura' intende più ampiamente spazi e tempi materialmente disponibili, perciò non funzionalizzati, quali sono stati gradualmente inibiti dalla diffusione della precorporazione - ovvero «la programmazione e la modellazione preventiva, da parte della cultura capitalista, dei desideri, delle aspirazioni, delle speranze»[157].

Fisher e Stiegler denunciano un crollo dell'ambizione estetica così come dell'esperienza estetica - o esperienza del 'nuovo': «ed è quanto possiamo chiamare esperienza estetica per come l'arte la produce (...) per scoprire l'alterità del sentire, il suo divenire portatore di avvenire»[158]. Tuttavia, per il primo, l'esperienza estetica possiede un carattere *bohémien* che non è presente ne *La miseria simbolica*: la scelta della nozione di liminalità, come vedremo, risponde proprio a questa specificità.

Se l'etimologia rimanda al termine latino *limen* (soglia) — indicando ciò che si manifesta in modo transitorio ai confini della percezione[159] — il concetto viene qui proposto per definire l'indeterminatezza intrinseca all'esperienza estetica. Tale dimensione si pone in netto contrasto con i ritmi della produttività iperindustriale, volti a proiettare la speculazione verso un sistema di aspettative predefinite e a canalizzare l'atto creativo attraverso il condizionamento dei mercati. Pertanto, la trasformazione della tradizione messa in moto dall'esperienza artistica è in Fisher focalizzata in un'impressione bohémien proprio perché le avanguardie artistiche a cui si riferisce - prima fra tutte il Punk degli anni Settanta - confluivano verso la realizzazione di una nuova sensibilità estetica a partire da luoghi transitori, indeterminati, presumibilmente

[155] Ivi, p.174
[156] Ibid.
[157] M.Fisher, *Realismo Capitalista*, cit., p.38
[158] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale,* cit., p.29
[159] Cfr. definizione per 'liminale' sul vocabolario online Treccani in https://www.treccani.it/vocabolario/liminale/ (visitato il 18.12.2025)

occupabili, dei gusci vuoti dove imprimere il sentire, dove depositare la «vita dello spirito»[160]. È attraverso queste riflessioni che Fisher pensa la *precorporazione* come principale ostacolo al desiderio postcapitalista.

La nozione di precorporazione, già introdotta nel primo paragrafo, concettualizza un processo diffuso di imposizione del realismo capitalista: attraverso una pratica di omologazione, il desiderio *precorporatizzato* risponde a delle esigenze seriali e di riproduzione - anziché di contestazione - del Capitale. La precorporazione, che esamineremo ampiamente nel prossimo Capitolo, opera l'inquadramento del capitalismo come unico sistema politico-economico praticabile attraverso la *funzionalizzazion*e di tempo e spazio. L'esperienza del 'nuovo' sembra quindi essere stata scongiurata dal momento in cui l'inevitabilità del capitalismo è diventata una credenza diffusa e necessaria. Come già discusso, secondo Mark Fisher i movimenti di contestazione del capitalismo degli anni Sessanta e Settanta erano rinvigoriti da una forte produzione culturale che prefigurava un desiderio postcapitalista: sebbene ciò li contraddistingua per la grammatica utilizzata, quegli stessi movimenti erano resi possibili da una dimensione collettiva infrastrutturale. In altri termini, per produrre il 'nuovo' le comunità artistiche di quegli anni godevano di un margine infrastrutturale che è oggi gravemente minacciato - e quasi del tutto scomparso - a causa della funzionalizzazione degli spazi sociali e dei tempi.

Per esempio, la neoliberalizzazione di una città come Londra ha visto le 'Art Schools' trasformarsi da luoghi economicamente accessibili per parte della classe operaia, negli anni Sessanta e Settanta, quando le scene artistiche spontanee erano invariabilmente urbane e definite dai quartieri popolari, a modelli imborghesiti e 'managerializzati' di istruzione ad altissimo costo d'ammissione; così come la pratica dello *squatting*[161] per l'emersione del

[160] B.Stiegler, *La miseria simbolica. Vol. 1: L'epoca iperindustriale,* cit., p.66
[161] Trad.: "occupazione"

genere punk, la produzione creativa del 'nuovo' è definita dalla possibilità di *produrre* uno spazio sperimentale, evadendo la necessità di abitare, attraversare - vivere - spazi meramente funzionali.

Segue un passaggio di Jon Savage, in "*England's Dreaming*":

> «La Londra dei punk era ancora una città bombardata, piena di vuoti, caverne, spazi che potevano essere temporaneamente occupati e abitati. Una volta che quegli spazi sono privatizzati, praticamente tutta l'energia della città serve a pagare il mutuo o l'affitto»[162]

Fino al 2010 la *fanzine* 'Savage Messiah'[163] contribuì a segnare la trasformazione vissuta da Londra, attraverso gli occhi dell'autrice e artista Laura Grace Ford, esordiente nel 2005, l'ottavo anno di governo New Labour, che, a detta di Fisher, invece di sovvertire il Thatcherismo ne era riuscito a consolidare la presenza[164]. Londra costituisce il terreno teorico al centro della preoccupazione del governo neoliberista, specie a poca distanza dal «miserable hyper-spectacle of 2012»[165], i Giochi della XXX Olimpiade, che accelerarono drasticamente un processo di desertificazione, specialmente nel distretto di Newham, scandito dalla pianificazione di centri commerciali, nuovi stadi olimpici prossimi all'abbandono e ipergentrificazione[166]. La tesi di dottorato di Ford, *"Threshold cartographies: The poetics of contested space"*, esprime la necessità di comunicare con le cosiddette 'forze spettrali della città' - le stesse sommerse dal *development*[167] neoliberista - per dare nuova fiducia a una «collettività» perlopiù «assente»[168]. La Lower Lea Valley, l'area di Londra che ha ospitato la 'rigenerazione'[169] e la costruzione dei nuovi stadi, così come del centro commerciale

[162] J.Savage (a cura di A.Campo), *Il sogno inglese. I Sex Pistols e il punk-rock* (1991), ShaKe, Milano 2022
[163] Numeri successivamente raccolti e pubblicati nel 2011 per Verso Books. Cfr. L.G.Ford, *Savage Messiah*, Verso Books, Londra 2011
[164] Cfr. Intr. di Mark Fisher in L.G.Ford, *Savage Messiah*, cit., p.vi
[165] Ivi, p.ix
[166] Cfr. Ivi, pp.vi-vii
[167] Cfr. Ivi, p.ix
[168] Trad. mia, cfr. «absent collective subject» in L.G.Ford, *Threshold cartographies: The poetics of contested space*, cit., p.21
[169] https://www.internetgeography.net/urban-regeneration-in-london-lower-lea-valley/ (visitato il: 5.12.2025)

Westfield Stratford City, costituisce per Ford e Fisher l'esempio di una rigenerazione a senso unico, pavimentata dal neoliberalismo, laddove la definizione stessa di *development* sembra incarnare l'atteggiamento realista capitalista, la mancanza della formulazione di alternative alla funzionalizzazione degli spazi sociali. Nel prossimo capitolo, eseguiremo un'analisi hauntologica dello spazio urbano per comprendere a meglio l'intuizione secondo cui «scenes in city depend on a certain organisation of space and time (...)»[170].

Se la recessione culturale è da considerarsi uno stato diffuso di depressione, nonché un'incapacità di produrre un 'nuovo' artistico, ciò è dovuto alla precorporazione, ovvero alla necessità neoliberale di scongiurare la formulazione di ecologie alternative al capitalismo. Tenendo in considerazione lo stretto legame tra arte e politica riscontrato in Fisher e Stiegler, considereremo la precorporazione come principale fattore della recessione culturale. In particolare, esaminando la funzionalizzazione dello spazio sociale perpetuata dalle amministrazioni neoliberali, analizzeremo la perdita della sua polifunzionalità come perdità di una qualità liminale fondamentale alla formazione di una nuova sensibilità estetica. Allo scopo di presentare questa teoria, riprenderemo da Lefebvre il concetto di 'spazio' e di 'spazio morto'. Similmente a Stiegler, l'oggetto di denuncia contestuale alla transizione post-fordista è la settorializzazione della vita sociale in abitudini di consumo, rendendo lo spazio sociale sempre più funzionale e sempre meno 'vivo'.

Oggetto di ulteriore indagine nel prossimo Capitolo sarà l'approccio hauntologico proposto da Laura G. Ford: se lo spazio sociale nelle città è oggi eroso, forse è interagendo con i residui che rimangono *tracciati* nel panorama urbano che possiamo mettere in discussione la nostra sensibilità *precorporatizzata,* sintonizzandola con modi di desiderare alternativi e, soprattutto, trascorsi. L'idea che una città possa ospitare delle tracce mnemoniche collettive sarà quindi

[170] "You Remind Me of Gold", cit.

confrontata con la nozione di ‘epifilogenesi’ di Stiegler e con l’introduzione alla pellicola *Twilight City* (Black Audio Film Collective, 1989) di Kodwo Eshun.



(Laura Oldfield Ford, *Aylesbury Burgess Park*, Hales Gallery, 2008)