

*IL WEIRD COME FIGURA DEL FETICISMO DEL
REALE*
(CON LA TRADUZIONE DI UN’INTERVISTA DI
FRANCESCO MASCI IN APPENDICE)

di Edoardo Toffoletto

- *Es-tu dans le livre ?*
- *Ma place est au seuil.*

Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*, § 2.



Il “pellegrino dell’anima” scopre un altro mondo, xilografia (XIX secolo), tratta da Jung 2015, vol. 10.2, tavola VII, 260.

Abstract

*This paper attempts to reframe the difference isolated by Mark Fisher between the experience of the Unheimliche (uncanny) and the more particular cases of the weird and the eerie as a symptom of a specific historical conjuncture in which takes place the disruption of the libidinal economy structuring the temporality of modernity. Indeed, it seems that Fisher didn't draw the bridge between his theory of capitalist realism and his more aesthetic approach developed in his texts published as *The Weird and the Eerie*. Therefore, the aim is to articulate such bridge by illustrating how the weird is a figure of the fetichism of the real, as intended by Francesco Masci within his reading of modernity. Modernity is conceived as inhabited by a structural superstition in the promise announced by images, so that the modern temporality roots itself in a movement of promise-delusion-promise to the point where such tension implodes into the fetichism of the real, that is, an image which refers to itself: an image incapable of promises towards future events. As a conclusion, the article hints to the latest work by Masci on fashion, of which an Italian translation of an interview is offered as appendix.*

In queste pagine si inquadrerà la questione del *weird* a partire dall’opera di Mark Fisher, interrogando i motivi per i quali l’autore pare quasi sospendere la sua teoria marxista della cultura per affrontare tale questione. In effetti, Fisher avrebbe avuto tutti gli strumenti per articolare i ponti tra le sue analisi letterarie e cinematografiche e la sua teoria del *realismo capitalista* (Fisher 2009), soprattutto con il saggio sulla lenta cancellazione del futuro (Fisher 2014, 2-29). L’operazione che si propone qui è di indicare il *weird* quale sintomo di una determinata congiuntura storico-politica e socio-economica, e segnatamente quale espressione di un’economia libidinale priva di protensioni collettive. In effetti, la contestualizzazione storica – che rimane soltanto sotto un profilo per così dire *ideologico* – quando si dà, avviene

soltanto a partire dai dati espliciti forniti dal testo letterario o dal materiale cinematografico (Fisher 2016, 26-31, 48-52, 101).

In definitiva, s'intende qui storicizzare, secondo la lezione di Jameson¹, il nesso cruciale tra *weird* e «real externality» (Fisher 2016, 16) quale sintomo di una disruzione dell'economia libidinale. Non si tratta tuttavia dell'economia libidinale lyotardiana, ossia l'intensità pulsionale resistente ad ogni differimento e temporalizzazione. Se l'apparire del *Wunsch*, cioè il termine freudiano del desiderio, ne è il sintomo dello scadimento (Lyotard 1974, 13, 35), si segue invece la traccia stiegleriana che pone l'accento sull'importanza del *Wunsch*. Perciò ci si propone di intendere tali forme dell'esperienza estetica come figure particolari della *disruzione* di ciò che Bernard Stiegler, sulla scia di Simondon, definiva processo di individuazione collettiva, strutturato dalle ritenzioni-protensioni terziarie² configuranti «le *aspettative* tipiche di un'epoca» (Stiegler 2015, 63, 259, 271). Ciò permette di chiarire ulteriormente in che senso il *weird* e l'*eerie*, quali figure del feticismo del reale, siano componenti del «virus antimoderno» (Toffoletto 2019).

Si intende perciò leggere tale sintomo come una figura del «feticismo del reale» alla luce della lettura della modernità di Francesco Masci. Esso è l'estremo ed irrisolvibile paradosso della modernità: il *reale* – ma più propriamente la sua *immagine* – sembra esserne la pietra d'inciampo, che ne indica la *superstizione* ultima prima di implodere: «la superstizione del reale», appunto, che «appare come l'ultimo stratagemma mentre la superstizione culturale e la superstizione tecnica falliscono. Ma soltanto una volta che essa [la cultura assoluta] le ha fatte naufragare» (Masci 2018, 72).

In un primo momento si ripercorrerà la teoria della modernità proposta da Francesco Masci nei suoi nodi concettuali principali (cultura assoluta, superstizione, immagine, tecnica). Il *feticismo del reale* in questo contesto è il prisma per comprendere il contemporaneo e quindi la svolta apparentemente *ontologica* dietro ad espressioni quali *weird* o *eerie*. In effetti, se di ontologia si vuole parlare essa non può che essere nel senso della *hauntologie* di matrice derridiana, che Fisher (Fisher 2014, 16-23) dopotutto accoglie, nonostante i suoi primi dubbi verso la scuola della decostruzione. Fisher accetta il nesso tra temporalità e *hauntologie* (Fisher 2014, 16-18) e sarà proprio alla luce della questione della temporalità, che è necessario rileggere il suo testo sul *weird* e l'*eerie* (Fisher 2016).

L'analisi fisheriana del *weird* sembra trascurare Jung, nonostante la questione dell'inconscio collettivo paia emergere proprio da fenomeni che rientrano perfettamente nelle definizioni del *weird* date da Fisher (Jung 2015, vol. 5, 160; vol. 8, 169; vol. 9.1, 51-53). Inoltre, Jung analizzerà negli ultimi anni di vita la questione degli UFO partendo dal quadro cognitivo – presupposto dei modi del *weird* e del *eerie* – «che si vede qualcosa, ma non si sa che cosa» (Jung 2015, vol. 10.1, 162). Ciononostante – certamente seguendo l'autorità di Fredric Jameson (Jameson 2002) – Fisher non teme di riferirsi ad un «inconscio politico» (Fisher 2009, 63), alludendo inevitabilmente ad una dimensione collettiva dell'inconscio, che pare venir meno tuttavia nell'ambito della discussione del *weird*.

Infine, si allude all'orizzonte attuale delle ricerche di Francesco Masci che si proiettano sul problema della moda nel contemporaneo. Essa è posta come un paradosso, quintessenza della temporalità acefala della modernità e al contempo puro rituale, traccia di forme di civiltà

¹ «Always historicize! This slogan – the one absolute and we may even say 'transhistorical' imperative of all dialectical thought – will unsurprisingly turn out to be the moral of *The Political Unconscious* as well» (Jameson 2002, IX).

² Discutendo personalmente con Bernard Stiegler, emerse che il concetto di *ritenzione-protensione terziaria* tenta di pensare – come si vedrà – la questione cruciale posta dall'*inconscio collettivo* junghiano, troppo rimossa dai filoni della psicanalisi freudiana o lacaniana ortodossa.

arcaiche (Smith & Laurent 2021, 132)³. Lo spettro del *weird* si incarna anche qui, nel momento in cui la moda incorpora elementi a lei estranei.

1. *Cultura assoluta e feticismo del reale. Una teoria della modernità a partire da Francesco Masci*

La cultura è per Masci una struttura di «superstizione», il cui significante primario è «una brutale costrizione interna a credere che qualche cosa debba essere vero». Essa non si costruisce tramite oggetti, ma eventi: l'evento «non è che un'escrescenza retorica del tempo, l'occasione di gioire, come un bene di consumo, dei possibili presi nel presente. Nell'evento, la minaccia dell'inatteso contenuta dal futuro è ridotta al nulla» (Masci 2005, 9).

Nelle società moderne, l'inutilità funzionale dell'individuo, decretata dallo sviluppo tecnico, viene compensata dalla cultura che gli consente di «sopravvivere in quanto soggetto fittizio». L'individualismo della modernità è tutto *immaginario*; è una delle superstizioni della cultura. La cultura è così l'insieme di operazioni, o tentativi, per ridare vita ad una comunità di tali soggetti fittizi. Essa svolge una «funzione politica fondamentale per il destino della modernità: la salvezza del soggetto» (Masci 2005, 10-11, 14, 30, 32). Il soggetto fittizio (o moderno) si salva appunto in uno spazio – la cultura – in cui paradossalmente l'irruzione dell'inatteso, del futuro come altro da sé, è già da sempre esclusa, perché iscritta nella cultura in quanto struttura di superstizione⁴. Tuttavia, la produzione di soggettività fittizia attraverso il puro meccanismo della superstizione e del suo gioco di immagini rivela la cultura quale *Ersatz* – sostituzione – della politica in quanto forza oggettiva di organizzazione della società: la cultura diventa *assoluta*.

La *cultura assoluta* è pertanto tale struttura di superstizione che svela la temporalità diacronica dell'utopia quale «ciclo di promessa-delusione-promessa», che ci costituisce quali «soggetti immanenti e transitori». Se è l'iscrizione nella temporalità diacronica dell'utopia che definisce la soggettività moderna, allora è tale meccanismo ciclico di «promessa-delusione-promessa» che ci rende ancora, in un certo qual modo, moderni: la soppressione di tale sistema di protensione condurrebbe inevitabilmente anche alla sparizione del soggetto moderno stesso e della sua specifica relazione al *reale* (Masci 2018, 132-134)⁵. «La superstizione è di fatto uno spazio vuoto», scrive Masci, «sul quale, come su uno schermo, gli eventi appaiono e scompaiono, escatologia in sospensione». Il differimento temporale della temporalità utopica risulta quindi nell'immanenza assoluta dell'attesa. La cultura assoluta è tale escatologia in sospensione, dove «la superstizione è la riduzione del mondo ad un orizzonte d'attese predeterminate» (Masci 2005, 17, 25-26, 62)⁶.

Tale lettura della modernità pone l'accento sulla funzione delle *immagini*, il cui flusso costituisce la soggettività fittizia, cioè lega la promessa dell'autonomia individuale alla

³ Ci si riferisce qui ad un'intervista dell'autore, di cui si propone in appendice la traduzione italiana integrale.

⁴ «La culture n'ajoute à son acceptation que l'attente d'un salut qu'elle ne fait qu'ajourner et qui ne viendra jamais» (Masci 2005, 11); «La culture est constituée par l'ensemble des tentatives mises en œuvre pour redonner vie de manière artificielle à cette communauté de sauvés. Ces tentatives aboutissent à des séances de spiritisme pendant lesquelles c'est à peine si l'on réussit à en évoquer le spectre [...] La culture est une superstition destinée à des hommes définitivement rassurés. Ils misent sur les événements qui ne les déçoivent jamais» (Masci 2005, 14-16).

⁵ «...cycle de la promesse-déception-promesse comme forme subjective de relation au réel...Le cycle promesse-déception-promesse nous constitue en tant que sujets immanents et transitoires. Il est notre point aveugle, qui peut, à la rigueur, être supprimé, provoquant notre disparition en tant que sujets modernes, mais jamais rectifié. La culture absolue a toujours fonctionné comme un système de différenciation temporel mais la différence entre le présent et le futur est toujours aussi une différence négative. Le présent est toujours en défaut» (Masci 2018, 134).

⁶ «L'impossibilité d'atteindre cette fin provoque la superstition comme culte de l'attente. Celle-ci doit aboutir toujours à elle-même: au-delà de l'attente il n'y a que l'attente» (Masci 2005, 25-26).

realizzazione delle promesse a cui le immagini di volta in volta rinviano: ma tali promesse ogni volta già da sempre si esauriscono, poiché la cultura assoluta «in ogni momento della sua storia ... produce ed esaurisce il suo proprio pubblico» (Masci 2005, 62). Come già descritto da Gabriel Tarde (Tarde 1901, 6-7, 17-19, 28-29), il pubblico è una «folla spiritualizzata» resa possibile dalla sincronizzazione a distanza dei media: il pubblico è un'immagine che anticipa la comunità di salvati, di cui la cultura si fa garante. Così la soggettività fittizia pensa la questione della soggettività moderna come l'effetto economico del flusso delle immagini stesse: l'individuo, l'idiosincrasia dell'identità, sono immagini. La temporalità diacronica di una tale soggettività non è che l'apertura sull'infinito dell'attesa assoluta, prescritta e strutturata dalle stesse immagini che la costituiscono come tale: in altri termini, la modernità stessa è una *hauntologie*.

In questo contesto, la *dominazione* è «il potere di decidere sul fittizio» (Masci 2011, 9): la pretesa autonomia della cultura assoluta da ogni forma di eteronomia non è che la maschera dell'impalpabile dominazione onnipervasiva. La modernità emerge infatti con «un cambiamento della percezione che i cittadini hanno della loro reale libertà», la frammentazione della vita in reti sociali orizzontali, presa sempre più in carico «dalle differenti tecniche in corso di specializzazione». Così la cultura sorge «come potenza parallela che lavora alla creazione di un immaginario urbano dove l'individuo, schiacciato dalle forze oggettive, può lasciarsi andare al godimento di una libertà soggettiva e inoffensiva» (Masci 2013, 31-32). La cultura si erge strutturalmente contro «l'ordine esistente delle cose», ma tale gesto insurrezionale delle immagini, mostra *in negativo* l'onnipresenza della dominazione in quanto «partecipazione degli uomini a un potere sempre subito», che costituisce l'*entertainment*, per cui «l'assenza apparente del potere nell'eccesso di eventi contingenti dell'*entertainment* diventa il segno più sicuro della presenza della dominazione» (Masci 2011, 12-13).

La cultura assoluta ha alimentato attraverso il «ciclo promessa-delusione-promessa», di evento in evento, la protensione individuale e collettiva della temporalità utopica aperta verso il futuro annunciato dall'immagine. Tale motore della modernità giunge alla sua saturazione nel momento in cui «il culto dell'attesa» implode nel «culto attuale della rappresentazione positiva», dove l'attesa non è altro che l'«infine diventare reali». Tuttavia, tali immagini «prive di promessa», autoreferenziali, non hanno «una relazione più forte al reale». In questo contesto, «le immagini», scrive Masci, «non sono più allora l'oggetto di una contemplazione ma il soggetto autonomo di una tecnica di organizzazione della vita collettiva e privata». Tale organizzazione tecnica delle immagini, in cui «la mobilitazione è totale», struttura la nostra contemporaneità, diventando sempre più estrema nella misura in cui «ogni momento dell'esistenza ha bisogno di essere convertito in rappresentazione pubblica per diventare “reale”».

A quest'altezza si innesta il *feticismo del reale*, poiché l'estremo paradosso della cultura assoluta non verte più sulla temporalità diacronica della promessa «di una riconciliazione tra l'individuo e la società», ma fornisce modelli «di comportamento mimetico calcati sulla riproduzione culturale degli istinti». In definitiva, si osserva qui – anticipando la tesi centrale di questo contributo – che tale scarto tra promessa e istinto, il cui sintomo è il feticismo del reale, nomina in termini psicanalitici la differenza strutturale tra l'economia libidinale (promessa) e quella pulsionale (istinto). E su quest'ultima si struttura la forma più distillata dell'*entertainment* in quanto «conciliazione del *business* del divertissement e della rivolta», che Masci identifica applicando la sua teoria della modernità alle trasformazioni subite dalla metropoli di Berlino nel corso del Novecento fino al 2013 (Masci 2013, 17, 65-66, 87-88)⁷.

⁷ «Le culte actuel de la représentation positive, désormais unique condition d'existence d'individus entièrement tenus par l'attente d'enfin devenir réels, nous apparaît, confronté à ces images d'antan sans espoir, dans toute la vulgarité du clinquant du travestissement politique dont la culture absolue l'affuble. Il ne faut pourtant pas tomber dans l'erreur de charger rétrospectivement ces images désespérées, fruit d'une situation exceptionnelle, d'une

L’incorporazione della rivolta e della protesta all’interno della logica del capitalismo è stata evidenziata già dalla Scuola di Francoforte, così come da Guy Debord, e giunge appunto fino a Fisher, il quale afferma che la «subjugation no longer takes the form of a subordination to an extrinsic spectacle, but rather invites us to interact and participate» (Fisher 2009, 12). Inoltre, Fisher evidenzia l’abdicazione da parte dell’attivismo ad ogni forma di organizzazione politica ripiegato ormai alla messa in scena di proteste (*staging of protests*) per la formulazione vuota di richieste isteriche (*hysterical demands*) al potere, private dell’aspettativa stessa che tali richieste possano trovare un effettivo riscontro. Tali proteste formano «a kind of carnivalesque background noise to capitalist realism, and the anti-capitalist protests share rather too much with hyper-corporate events like 2005’s Live 8, with their exorbitant demands that politicians legislate away poverty» (Fisher 2009, 14).

La categoria di feticismo del reale esprime la superstizione nella realtà esterna, pensata come il contrario del flusso fluido delle immagini, che costituiscono il mondo dell’economia e della tecnica, ormai giudicato moralmente condannabile, perché fondato su astrazioni (o immagini). Soltanto un ritorno «alla natura e alla realtà» potrebbe salvare il mondo, cioè la dissoluzione di ogni immagine potrebbe compiere il tempo escatologico, toglierne la sospensione, ciò di cui la cultura assoluta si faceva garante in quanto sistema di immagini. Tuttavia, tale attesa del reale si rivela un *feticismo*, poiché il reale stesso non è che un’immagine, anzi «esso è la finzione delle finzioni, l’immagine assoluta» (Smith & Laurent 2021, 129).

Il feticismo del reale emerge appena le immagini non agiscono più quali idee regolative, ma appunto si chiudono nella positività della rappresentazione, incarnando così un grande mezzo di semplificazione e sabotaggio della complessità su cui si è costruita la modernità. Ciò fa del feticismo del reale il prisma per comprendere tutta una serie di fenomeni che hanno attraversato l’attualità negli ultimi anni: la retorica della vittimizzazione e del mito dell’innocenza, l’elogio e la morale della trasparenza che fondano la critica alle *fake-news* e la lotta alla corruzione. Per tacere infine del ripiegamento campanilistico di alcune retoriche nei cosiddetti “populismi” (Toffoletto 2019).

2. Individuazione, economia libidinale e disruzione: (Un)heimliche, Weird & Eerie, Ruines

Ma in quale senso l’attesa del reale sarebbe l’attesa di un feticcio? Freud radica tutta la questione nello spettro della castrazione: «il feticcio è il sostituto [*Ersatz*] del fallo della donna (della madre) a cui il piccino ha creduto e a cui, per i motivi che sappiamo, non vuole rinunciare». Il feticcio è il segno (*Zeichen*) del trionfo sulla minaccia di evirazione (*Kastrationsdrohung*), che costituisce una protezione contro tale minaccia. In definitiva, è un tentativo di tracciare uno spazio privo di minacce, che sia appunto, si potrebbe dire, *heimlich*. Freud aggiunge che tale *Ersatz* non è riconosciuto nel suo significato (*Bedeutung*) dagli altri. Il feticcio informa di sé la relazione stessa all’oggetto, quale proiezione supplementare fantasmatica, senza di cui la relazione all’oggetto potrebbe appartenere alla situazione dell’*Unheimliche* (Freud 1969, vol. 14, 312-317).

La funzione libidinale del feticcio è pertanto immaginaria, poiché frutto dell’investimento libidinale del soggetto, il quale astrae – sublima? – la cosa dalla sua realtà come supplemento, che struttura la sua interrelazione al proprio ambiente. In definitiva, si tratta di ciò che Winnicott definirà oggetto e spazio transizionale. Il feticcio va inteso inoltre alla luce della teoria dell’*exosomatizzazione* stiegleriana, secondo la quale ogni organo exosomatico è come tale

relation plus forte au réel ou à la possibilité de son effondrement, relation qu’elle n’ont jamais eue ou ambitionné d’avoir» (Masci 2013, 66).

un *pharmakon*, che contribuisce all'intensificazione dell'agire e della solidarietà sociale, cioè del desiderio, oppure all'implosione dell'impotenza, cioè alla depressione (Stiegler 2018a, 849)⁸.

In tale prospettiva, la superstizione descritta da Masci può essere intesa come una rete di immagini-feticci, dove tuttavia nel feticcio del reale l'immagine non rinvia ad altro da sé, ma si fa segno di sé stessa. Analogamente al feticcio in psicanalisi, il feticcio del reale è l'immagine dell'immagine assoluta che si produce per riempire l'assenza di immagini, o meglio l'esaurimento del loro potenziale utopico, con un supplemento: il feticcio del reale è il raddoppiamento della realtà esterna mascherata dalla positività di una irriducibile e inimmaginabile alterità esterna.

In questo contesto va compreso il residuo di positivismo con cui Mark Fisher tratteggia il fuori, l'*outside* come luogo del *weird* e dell'*erie*, che, scrive Fisher, può essere concepito «in a straightforwardly empirical as well as a more abstract transcendental sense». L'irriducibilità di tali forme dell'esperienza alla situazione dell'*Unheimliche* consiste essenzialmente nel fatto che esse consentono «to see the inside from the perspective of the outside», dove il concetto classico freudiano registra invece il fuori come perturbamento di un dentro, espresso dalla negazione (*un*) nel lemma *Un-heimliche*. Qui si afferma da subito che sarà il feticcio stesso a essere l'organo-nesso fra il dentro e il fuori: il feticcio è una soglia e come direbbe Benjamin nel feticismo l'atto sessuale abbatte le barriere tra l'organico e l'inorganico⁹.

Questa soglia tra l'organico e l'inorganico costituisce una delle dicotomie essenziali su cui si struttura il *weird*, che va smascherato quale feticismo del reale proprio in quanto irruzione del fuori, spettro di pulsione di morte e dissoluzione nell'inorganico. Il *weird* sarebbe dunque l'irruzione di ciò che non appartiene, che tuttavia non può conciliarsi tramite il dispositivo dell'*Unheimliche* – la negazione – quanto piuttosto secondo quello del *montaggio*: il *weird* è il prodotto dello scontro o del collage di più componenti che non si co-appartengono. Così si spiega il *weird* per eccellenza: il collasso o l'implosione di più mondi o galassie, cioè il collasso di più *Heimat-Heimlichkeiten*. Qui emerge già un non-detto dell'assolutizzazione del fuori: quel fuori per chi è fuori è un dentro. E dopotutto è lo stesso Fisher a chiamare il *weird* «a particular kind of perturbation» (Fisher 2016, 10-11, 15).

Ma l'*Unheimliche* nomina la perturbazione come tale, che può darsi nella forma del *weird* o dell'*erie*. Il *weird* segnala l'obsolescenza delle condizioni di possibilità dell'esperienza abitudinaria, la cui disruzione si ripercuote al di là del principio di piacere inducendo «an enjoyment», scrive Fisher, «which, in its mixture of pleasure and pain, has something in common with what Lacan called *jouissance*». In effetti, Fisher analizzando Lovecraft afferma che il *weird* non induce l'orrore (*horror*), bensì la *fascinazione* (*fascination*): e cosa è oggetto di fascinazione se non il feticcio? La Cosa irrompe inevitabilmente, non può essere contenuta, ma *affascina*. Eppure, affinché si dia il *weird* l'irruzione è anche sospesa: il montaggio obbliga l'irriducibilità dei mondi che collassano; vi sarà sempre una traccia dell'uno nell'altro. In definitiva, è questa compresenza che è *weird*, come per esempio nel caso dell'anacronismo. Così il luogo del *weird* è la soglia, lo spazio liminare *tra* i mondi. Ma è la psiche stessa dell'umano, abitato dal non-umano (feticci, immagini, organi exosomatici), ad essere questa stessa soglia, perciò Edmond Jabès scriveva che il proprio luogo è alla soglia del Libro: né dentro, né fuori (Ill. I). Ma questa è appunto la situazione dell'*Unheimliche*, che espone

⁸ «...l'organe exosomatique est un *pharmakon*, qui peut tout aussi bien augmenter la puissance d'agir et la solidarité du corps social qui se forme autour de lui comme division du travail au sens large, et dans l'optique développée par Durkheim (1893), que provoque ce que Durkheim encore appelle l'anomie, c'est-à-dire la ruine et l'impuissance d'agir» (Stiegler 2018a, 849).

⁹ «Im Fetischismus legt der Sexus die Schranken zwischen organischer und anorganischer Welt nieder. Kleidung und Schmuck stehen mit ihm im Bunde. Er ist im Toten wie im Fleisch zuhause. Auch weist das letztere selber ihm den Weg, im ersten sich einzurichten. Die Haare sind ein Konfinium, welches zwischen den beiden Reichen des Sexus gelegen ist» (Benjamin 1974, vol. 5.1, 118).

l’instabilità di tutti i mondi, tanto quanto il *weird* non può ridursi all’assolutizzazione del fuori oltre la soglia, poiché altrimenti scadrebbe nel *fantasy* in quanto naturalizzazione di un mondo altro chiuso ad ogni fuori (Fisher 2016, 13, 17, 28; Gerner 2019, 2189, 2192).

Insomma, si ritorna al luogo classico di Lacan, il quale – rileggendo la fenomenologia hegeliana di Kojève – afferma chiaramente che è il simbolo a generare la cosa (*engendre la chose*) (Lacan 1966, 274): il fuori come tale è quindi comprensibile solo a partire dall’interno dell’ordine simbolico, giacché il *weird* (o l’*Unheimliche*) insiste come uno spettro irriducibile alla sua semplice negazione e riduzione a un *habitus* che ne precedeva la manifestazione. L’*Unheimliche* si pone come un muro condensato – altra figura della soglia – e non una *uncanny valley*, che presuppone la possibilità del suo superamento. Il *weird* è la disruption immanente dell’ordine simbolico, o della struttura di superstizione, che produce la *jouissance* del possibile in quanto ciò che ha effetto nella sua virtualità, che si manifesta nella realtà, secondo quanto scrive Hölderlin, «quando la *realtà si dissolve*, è quello che ha effetto, e provoca sia la sensazione della dissoluzione, sia il ricordo di ciò che si è dissolto» (Hölderlin 2004, 94-95).

Hölderlin si riferisce esplicitamente alla patria, a ciò che è per definizione *heimlich*, la cui instabilità apre al possibile. Dove si situa quindi la differenza tra *Unheimliche* e *weird*? La logica dell’*Unheimliche* non risolve definitivamente lo spettro del fuori, semmai è un processo aperto di inclusione e riconoscimento di esso quale già da sempre possibile insito nel soggetto, poiché l’angoscia che ne deriva è il ritorno di un rimosso, che appare esterno in virtù della rimozione. L’*Unheimliche* non è come suppone Fisher il sintomo «of a secular retreat from the outside», giacché non vi è alcun fuori prima della rimozione, ed è solo in virtù della rimozione che è pensabile la prospettiva di un fuori come altro da sé. L’*Unheimliche* è tale perché è qualcosa che non avrebbe dovuto irrompere, secondo la struttura di superstizione che predetermina l’orizzonte di attese, che tuttavia fornisce la forma e le immagini attraverso cui esso si manifesta come soglia. Al contrario, il *weird* si rivela una figura del feticismo del reale perché la soglia appare non il luogo stesso del *weird*, ma il suo significante, in un certo senso una promessa ultima e definitiva proveniente dal fuori (Freud 1969, vol. 12, 254; Fisher 2016, 10).

Tuttavia, le variabili in cui si dà il *weird* sono molteplici: a volte sembra suggerire la semplice dicotomia fra un dentro ed un fuori, altre invece l’intrusione del fuori attraverso la soglia allude alla questione della scalabilità della *Heimat-Heimlichkeit* (o *località* in senso stiegleriano¹⁰) del mondo fino a svelarne la verità, implodendo in definitiva nello *Unheimliche*. Ciò si osserva nell’analisi fisheriana del film *Inland Empire* di David Lynch: le «curtains» non segnano una soglia, ma la producono; ogni corridoio o foro è un transito «gateways to the outside can open up practically anywhere» e quindi «you are whatever world you find yourself in». La dicotomia dentro-fuori implode perché è insostenibile la positività di un fuori al di là del dentro: questo *montage* di *Inland Empire* allude al montaggio dell’inconscio, che giustamente Fisher dice non essere un soggetto (Fisher 2016, 53-59), e che tuttavia è un *in-land empire*: un impero dell’entroterra.

Ora, questo impero è la dominazione delle immagini che costituiscono le soggettività fittizie. La differenza critica che ne emerge qui è che l’*Unheimliche* è immanente alla struttura di superstizione, e ne è semmai l’intrinseca *coazione a ripetere* del ciclo promessa-delusione-promessa che struttura il processo di individuazione, mentre il *weird* si fa segno dell’olocausto delle immagini che si condensano nella iper-presenza spettrale dell’Immagine-Realtà, così come l’*eerie* disvela analogamente il deserto della Realtà per via sottrattiva, iconoclastica. In questo senso, il *weird* e l’*eerie* si rivelano essere il ritorno di ciò che *rimosso* consentirebbe altrimenti il dispiegarsi del feticismo del reale. La *jouissance* del *weird* è in un certo senso la

¹⁰ «...ogni società è una località negantropica che appartiene a una località del medesimo tipo ma più vasta, fino a raggiungere la più vasta località sulla Terra, ossia la biosfera, a sua volta una *singularità assoluta* nell’universo siderale conosciuto» (Stiegler e Collettivo Internation 2020, 40).

presenza del ricordo della realtà della Cosa, mentre si testimonia la sua inconsistenza, il suo spazio vuoto, schermo per il flusso dell'*entertainment*, in cui risuona l'*eerie*. L'esperienza del *weird* si costituisce quale sintomo della disorientazione dell'ordine simbolico o la disruption dell'ordine scalare delle località provocata dai processi di deterritorializzazione del capitale, e pertanto è una figura del feticismo del reale in quanto supplemento per contenere l'angoscia dell'evirazione indotta da tale disruption. Il *weird* affascina come il *numinoso*¹¹ perché protegge e scongiura la minaccia dell'evirazione consentendo all'Io di abbandonarsi nella *jouissance* del suo fittizio trionfo.

In altri termini, si tratta di una *compensazione* dell'assenza di un'immagine del potere; per questo il *weird* è il sintomo *par excellence* dell'*entertainment*. La compensazione è un concetto, prima biologico poi psichico, forgiato da Alfred Adler per indicare il bilanciamento o la sostituzione di funzioni all'interno di un organismo (Jung 2015, vol. 6, 430-431), mentre Jung ne fa di fatto la legge di regolazione dell'economia libidinale e il meccanismo di «autoregolazione dell'apparato psichico» strutturato tra la funzione cosciente e l'inconscio. La funzione cosciente è la *selezione* prospettica dei contenuti psichici che «possono raggiungere il più alto grado di coscienza» (Jung 2015, vol. 6, 431). Pertanto, «l'unilateralità dell'atteggiamento cosciente» (Jung 2015, vol. 6, 431) comporta il rischio permanente dell'esclusione per rimozione delle istanze compensatorie dell'inconscio in luogo della loro sana integrazione. Ciò implica che la manifestazione di immagini compensatorie sia sintomo di una disfunzione della compensazione, che la terapia analitica cerca di ristabilire. L'*Unheimliche*, il *weird* e l'*eerie* sono tali casi di manifestazione di immagini compensatorie, dove tuttavia la logica dell'*Unheimliche* descrive il processo di individuazione come integrazione e ampliamento della coscienza, mentre il *weird* e l'*eerie* spesso non sono che l'esperienza della manifestazione di tali istanze.

Non è questo il luogo per una dettagliata analisi dell'opera junghiana, tuttavia si intende qui sottolineare la matrice storico-funzionalista del suo pensiero, dove il «processo di industrializzazione» ha comportato la manifestazione delle istanze compensatorie dell'inconscio, giacché ha prodotto «un tipo di individuo instabile, insicuro e suggestionabile», la cui etica del lavoro non garantiva alcuna assicurazione in un mondo in cui «ad ogni istante poteva cadere vittima di mutamenti economici che sfuggivano completamente il suo controllo»: «non v'era assolutamente nulla su cui poter fare affidamento» per scongiurare la propria obsolescenza funzionale (Jung 2015, vol. 10.2, 59-67, 109). Infatti, la constatazione di una dimensione collettiva della psiche, Jung la rileva e la riconosce già in Freud nel «concetto di Super-Io». Ciò significa che l'archetipo – che deriva sempre da un complesso – è una struttura che designa di fatto l'iscrizione del soggetto in un dispositivo immaginario del potere, che gli consente di orientare la propria individuazione. Per tale ragione, le visioni collettive degli UFO analizzate da Jung erano il frutto della manifestazione di immagini compensatorie prodotte dalla «moderna fantasia tecnica», il cui metro di realtà si misura a partire dal progresso tecnico-scientifico. Jung constata in generale quanto l'immaginario venga letteralmente messo in forma dai prodotti dell'uomo nella misura in cui i sogni vengono sempre più popolati da macchine o aeroplani, spodestando i fiabeschi animali.

Così la funzione compensatoria, la collisione di mondi, la relazione di *elezione* fra il dentro e il fuori operanti nelle visioni analizzate da Jung, si ritrovano parimenti nelle figure o situazioni del *weird* e dell'*eerie*: a partire da *The Door in the Wall* di Wells, dove è sempre un soggetto specifico, individuale o collettivo, a farsi testimone, o ad essere attraversato da tali esperienze. Tuttavia, impera la dicotomia tra il dentro della civilizzazione e un fuori, che diventa inesorabilmente in quanto luogo della verità o del *più-che-reale* una figura del *feticismo del reale*

¹¹ In merito a *The Door in the Wall* di H.G. Wells, Fisher scrive: «...it is the opposition between the quotidian and the numinous» (Fisher 2016, 30).

(Fisher 2016, 31, 45-47). «Does not any real rejection of civilisation not entail a move into schizophrenia», scrive infatti Fisher, «a shift into an outside that cannot be commensurate with dominant forms of subjectivity, thinking, sensation» (Fisher 2016, 100)?

Un fuori che permane incommensurabile con le forme trascendentali dell'esperienza, che induce Fisher a ricorrere all'ambiguo luogo freudiano, secondo cui l'inconscio sarebbe al di là dello spazio e del tempo, concludendo quindi che l'inconscio sia fuori dal tempo, un non-tempo (Fisher 2016, 22). Ma Fisher sa bene, allorché analizza *Red Shift*, che se lo spazio-tempo percettivo è quello lineare, le infiltrazioni del fuori-inconscio si costituiscono di «eerie repetitions and simultaneities of a mythic time»: non è certo il non-tempo, ma un'altra esperienza della temporalità (Fisher 2016, 95).

Ciononostante, questo fuori nei suoi modi del *weird* o del *eerie*, al di là delle forme trascendentali dello spazio e del tempo, si rivela essere una proiezione immaginaria di ciò che Gerner chiama efficacemente «techno-social uncanniness of time» (Gerner 2019, 2182) prodotto dalla sincronizzazione assoluta del modello tecno-economico del tempo, che fa implodere la direzionalità diacronica del tempo lineare. Tuttavia, si osserva soprattutto che il vero fuori-dal-tempo (*out-of-time*) è la sincronizzazione assoluta, di cui le suddette figure del fuori dovrebbero essere la perturbazione, precisamente in quanto disruzione del quotidiano. Si è però dimostrato che tali disruzioni si rivelano in verità la manifestazione dei rimossi che reggono il modello tecno-economico del tempo, da cui si può *rientrare nel tempo* nei momenti ancora – seppur precariamente – sottratti a tale modello temporale: dai weekend al sonno, dall'erotismo alla vita di famiglia, cioè in quelle forme di vita non dettate dal tempo cronologico (Gerner 2019, 2182).

Eppure, Jonathan Crary sosteneva già nel 2013 che le *routines 24/7* «can neutralize or absorb many dislocating experiences of return that could potentially undermine the substantiality and identity of the present and its apparent self-sufficiency». In effetti, la sincronizzazione assoluta e la tendenza alla cattura totale della libido da parte dell'economia dell'attenzione fin dentro ai momenti supposti “privati” del sonno, dell'erotismo e della *Heimlichkeit* familiare comportano sì che il dentro non è che una piega del fuori, ma tale fuori è ciò che struttura il quotidiano, non la sua disruzione. Nella condizione attuale di «sleeplessness», il sonno è considerato come «an irrational and intolerable affirmation that there might be limits to the compatibility of living beings with allegedly irresistible forces of modernization». E tale spazio del sogno, o della potenziale infiltrazione nel quotidiano dello spettrale, del ritorno del rimosso, viene concepito sul modello dello “sleep mode” della macchina come una condizione di ridotta operazionalità, e pertanto escludendo a priori ogni possibilità di spazio altro o di fuori (Crary 2013, 13-20).

Nella disamina del *weird* e dell'*eerie*, tale spettralità assume talvolta i colori di uno sfondo primordiale o di una natura perduta-ritrovata, come nel gesto del gruppo *The Fall* che registra una traccia dal titolo *Iceland* (1982) «in a lava-lined studio in Reykjavik», che ne fa «an encounter with the fading myths of North European culture in the frozen territory from which they originated». E ancora l'assoluta fusione degli elementi nel panorama in *Ambient 4: On Land* (1982) di Brian Eno, che si rivela ugualmente una ricerca di un luogo mitico perduto, il cui *landscape* si traduce in un *soundscape*, fondato sul feticcio del *field-recording*, in cui l'*eerie* è dettato dall'assenza dell'uomo e le «susurrating suggestions of nonorganic sentience», che ne fa il primo caso un'altra figura del feticismo del reale (Fisher 2016, 32-38, 77-81).

Tuttavia, grazie a Deleuze-Guattari, Fisher isola perfettamente la compenetrazione tra la ciclotimia, cioè il disturbo bipolare, e la temporalità del capitalismo finanziario «with its ceaseless boom and bust cycles, capitalism is itself fundamentally and irreducibly bi-polar, periodically lurching between hyped-up mania (the irrational exuberance of ‘bubble thinking’) and depressive come-down». In effetti, il termine depressione economica non è accidentale, il capitalismo non potrebbe funzionare «without delirium and confidence». La depressione è

endemica, ma viene vieppiù considerata una patologia neurologica mera risultante di «chemical imbalances», impendendone quindi una comprensione strutturale, quale effetto di una disfunzione dell'economia libidinale, e dunque «any possibility of politicization». Eppure, si tratta di una particolare forma di *depressione edonistica*, retta dalla captazione del desiderio da parte dell'economia dell'attenzione, che comporta paradossalmente che l'adattamento al principio di realtà (o al principio di piacere) abbia strutturalmente effetti patologici derivati dalla disfunzione dell'economia libidinale ridotta a economia pulsionale. In tale contesto, si comprende meglio la radicale svalutazione del quotidiano che avviene a partire da Wells, in cui «the pull exerted by the door and the garden deprives all of his worldly satisfaction and achievements of their own flavour», dove la porta si fa soglia di uno spazio-tempo «beyond the pleasure principle, and into the weird» (Fisher 2009, 21-30, 35; Fisher 2016, 31).

Ormai si disvela il nodo problematico dell'impostazione e si è legittimati a domandarsi come sia possibile che nella determinazione concettuale del *weird* e dell'*erie* Fisher non sia partito dal cortocircuito tra la temporalità bipolare (con la sua linea di fuga schizofrenica) e le ciclicità del capitalismo finanziario. La depressione è endemica perché ormai assume la funzione, come osservato da Roland Chemama fino a Stiegler, di «grande nevrosi contemporanea» in quanto fissazione e ripetizione nel polo depresso della ciclotimia. In effetti, il soggetto depresso abita in un tempo omogeneo non soggettivato in cui la serie di eventi passati lo attraversano come immagini venute d'altrove, da un *fuori* appunto. In tale soggetto, la protensione si piega nella ripetizione dello stesso, in cui implode il meccanismo di superstizione della modernità: diventa impossibile immaginare l'avvenire (Chemama 2006, 21-25).

L'evento traumatico si ripete come complesso autonomo nel soggetto che non lo riscrive, né lo risemantizza in funzione del futuro – perciò esso sopravviene da fuori: al di là dello spazio e del tempo. Per tale ragione, l'inconscio può essere concepito come non-tempo, ma tale configurazione dell'inconscio è l'espressione di una specifica economia generale, cioè di una congiuntura particolare del cortocircuito strutturale tra economia libidinale ed economia politica. Ed è la mancata applicazione di tale assunto – altrimenti presente nelle sue disamine del capitalismo – nelle definizioni fisheriane del *weird* e dell'*erie* che ne rivela l'intrinseco limite.

Nel rispetto delle intuizioni produttive fisheriane, si è cercato di mostrare i limiti dello scollamento del *weird* e dell'*erie* dal quadro generale dell'*Unheimlich*, insistendo sul fatto che siano delle figure del feticismo del reale, quale definito da Francesco Masci. Un approfondimento sulla «techno-social uncanniness of time» richiederebbe un dialogo con la prospettiva organologica stiegleriana, dove la cattura della libido e la sua orientazione assicura una maggior durata del capitalismo, rinviando ad oltranza l'inevitabile tendenza alla riduzione del saggio di profitto derivata dall'aumento dell'automatizzazione dei processi produttivi (Stiegler 2009, 39-43, 95-96). Il *weird* e l'*erie* si rivelano le figure dell'implosione di tale estrazione di energia libidinale, di cui gli ultimi lavori di Masci sulla moda possono fornire un vivido esempio. La moda, vi si osserva infatti, a causa dell'infiltrazione della logica della superstizione a lei altrimenti estranea giunge alla logica dell'inclusione assoluta trasfigurandola nell'ennesimo strumento della *cultura assoluta*, quale continuo gioco di produzione d'immagini: utopie votate all'oblio e al ritorno.

APPENDICE

Si propone qui la traduzione italiana dell'intervista a Francesco Masci (FM) redatta da Gabrielle H. Smith (G) e Dimitri Laurent (D) in Magazine. Style, Media & Creative Industry, 36, (2021), 128-132.

G/D: Tu descrivi nel tuo ultimo libro i paradossi dell'attuale bisogno di autenticità, del «ritorno al reale»...

FM: Sì, la modernità è in procinto di schiantarsi contro un paradosso molto subdolo, l'apparizione di un feticismo del reale. Attenzione, la modernità ha sempre dovuto confrontarsi con paradossi (non vi è modernità senza paradossi), ma questa volta le cose sembrano un poco più complesse. La finzione di un reale e di una natura sentimentale benigna diventano degli enigmi e delle forze di sbarramento antimoderne per una società che aveva fondato la sua organizzazione sulla fluidità nel sopraggiungere delle finzioni e delle immagini. Anche la moda è per forza di cose investita da questo processo di un ritorno del “reale” annunciato come provvidenziale. Il mondo sotto l'influenza dell'economia e della tecnica, e più generalmente dell'astrazione, è giudicato moralmente condannabile. Solo il ritorno alla natura e alla realtà potrebbe salvarlo. L'unico problema è che anche il reale è un'immagine, cioè, esso è la finzione di tutte le finzioni, l'immagine assoluta.

G/D: Come prende forma ciò nella moda?

FM: Nel *normcore*, per esempio, che ho trovato interessante quando è apparso. Ma quando il ritorno al reale non è che il pretesto per un ritorno alla morale in seno al mondo moderno, ciò diventa problematico, addirittura inquietante. Inoltre, è strano, perché la moda dovrebbe essere normalmente immune contro l'idea della buona natura, il feticcio di un realismo sentimentale, l'ultima delle superstizioni moderne. Ho la tendenza a pensare che essa stia per farsi colonizzare da sistemi che le sono estranei. Nessuno stilista può seriamente pensare di fare un lavoro etico. Si tratta evidentemente di un discorso, di un'astuzia pubblicitaria se si vuole, ma lascia apparire uno sfacelo generale di ciò che costituiva l'essenza della moda. Con la “moda etica”, si entra in un universo differente che non è più per nulla quello della moda.

G/D: Da dove proviene l'infiltrazione della “morale” nella moda?

FM: Se si considera la situazione da un punto di vista teorico generale, vi è per me un problema ancora più fondamentale. La maggior parte dei discorsi sulla moda sono dei discorsi e delle analisi che provengono dalla sociologia. Il che è deplorabile, perché l'aspetto sociologico della moda cela la sua verità ontologica, che è ben più interessante. Insomma, una pigra analisi delle tendenze si sovrappone sistematicamente ad uno studio serio dell'uso molto particolare del tempo – e al contempo perfettamente moderno – da parte della moda. È anche vero che oggi, la modernità quale la conosciamo attraversa una crisi profonda. Ad ogni modo, questo nuovo discorso propagandistico e moralizzante può accompagnarsi nella moda a fenomeni interessanti. Ciò che Gucci, per esempio, fa è molto significativo. È stupefacente, per esempio, a qual punto Alessandro Michele sia riuscito a integrare tutte le ingiunzioni sociali differenti in uno stile molto riconoscibile e autenticamente vestimentario senza mai cadere nel didattismo sociologico. Utilizza molti codici provenienti dalla neo-doxa sociale, ma, in una maniera immanente alla grammatica della moda, ha saputo creare uno stile. Poi, tutta l'operazione organizzata attorno al suo progetto resta sicuramente un poco infelice, ma in maniera piuttosto simpatica. Ha saputo illustrare lo stadio *woke* del capitalismo con molto

talento. Ma, generalmente, la potenza fantasmatica della moda è diminuita a causa della colonizzazione che essa ha subito da parte della società. Essa ha funzionato per molto tempo grazie al codice (reversibile e mobile, di qui la sua modernità) inclusione/esclusione, ora è inclusione/inclusione, e ciò non può funzionare. In definitiva, la moda guadagna in importanza mediatica ciò che essa perde in potenza fantasmatica.

G/D: Come vedi tu l’inclusione, in questo senso, della dimensione ecologica?

FM: Per me, la questione della pulizia [*propreté*] della filiera, è essenzialmente un problema di etica del capitale. Non è un problema della moda. Puoi produrre qualsiasi assurdità molto bella senza dover essere necessariamente un infame inquinante. Ciò può e deve essere fattibile, ma se si parla di produzione e delle sue conseguenze ambientali, non si parla più di moda. Le ingiunzioni etiche del discorso ecologista che investono anche la moda hanno la tendenza a rimettere al centro una cosa che si credeva superata: l’idea di un “contenuto”. Ma il contenuto non è più da lustri ormai significativo nella cultura, è la forma che è significativa. È buffo vedere tutto questo universo della moda – che si vuole così avanguardista e *up to date* – cedere alle sirene del contenuto. Poiché non vi è niente di più *naïf* (avrei detto “reazionario” se queste categorie significassero ancora qualcosa) che la credenza al contenuto, quand’anche questo contenuto fosse “progressista”. Pure nell’arte, puntare sul contenuto si sostanzia al meglio nel caricare ingenuamente i prodotti della creazione di una promessa esorbitante che non sarebbero mai in grado di mantenere, al peggio di renderle supporti passivi di una propaganda, come nel realismo socialista. Una moda ecologica, non so cosa significhi. Ma, ancora una volta, tutto dipende da come questo discorso è messo in opera, in quale modo si concretizza nella produzione effimera delle collezioni. Poiché la moda non ha mai rinunciato a servirsi di codici ed immagini provenienti da universi molto differenti come il banale o il brutto, che sono assolutamente legittimi nel “lavoro” della moda.

G/D: Ma resta un’industria...

FM: Non voglio sottovalutare la relazione che il mondo della moda intrattiene con il mondo dell’economia. Ma per comprendere il funzionamento di un sistema, credo che sia necessario tentare di analizzare la grammatica e le questioni che gli pertengono specificatamente. Ora, più la moda si vuole impegnata, più essa è paradossalmente soggetta alle volontà e ai capricci del mercato. Il capitalismo sa perfettamente usare qui tutte le risorse disponibili, ivi comprese le preoccupazioni morali o ambientali. Bisogna diffidare delle buone intenzioni e dei discorsi edificanti.

G/D: Parlavvi di una verità “ontologica” della moda, che si opporrebbe, per esempio, agli altri sistemi della società, della politica, dell’arte, dell’economia...

FM: Nella moda si osserva il lavoro del tempo allo stato puro, un lavoro che è al contempo specifico, ma anche caratteristico della modernità. Sicuramente, vi è una grande componente spettacolare, ma dietro il fronte frivolo, si possono osservare dei fenomeni legati alla temporalità, alla produzione e al nichilismo, che sono dopotutto dei fenomeni assolutamente specifici dell’Occidente. Fenomeni eminentemente moderni, certo, ma che hanno nella moda a volte anche una eco più antica. È ciò che mi ha sempre interessato nella moda. Certo, essa è anche legata a logiche economiche, obbedisce a una logica di mercato. Ma osservata dal prisma del mercato, la moda sparisce. Al di là dell’aspetto sociologico, dunque, quello più interessante è il libero e autonomo gioco di forme, la relazione molto disinibita al ciclo produzione-distruzione-produzione o promessa-disillusione-promessa che è difficile, pure impossibile reperire in altri fenomeni culturali, tutti sottomessi a una temporalità progressiva e progressista, la temporalità finalistica ben rappresentata da una freccia unidimensionale.

G/D: In *Superstitions*, parlavi di una specie di « fine della moda ». Cosa intendevi dire?

FM: Se dicevo che la moda non esiste più, è perché essa comincia a subire la pressione dello “scopo”, la necessità di avere un senso. Sentire uno stilista dire “io sono un artista” è per me sempre un segnale di allerta. Qualcosa non va, perché non ha bisogno di tutto ciò. Questo complesso di alcuni stilisti rispetto agli artisti è ridicolo e molto *fin de siècle*, non ha alcuna ragione di esistere. La moda lavora con un materiale molto nobile, il tempo, e gli stilisti non hanno alcun bisogno di dirsi artisti per acquisire uno status sociale più elevato. Nella nostra società molto superstiziosa è pur vero che l’artista gode di un tale credito che vi è una tendenza generale al diventare-artista del mondo (artisti-pasticcieri, chef-artisti, “influencer”-artisti, e così via). Il marchio “artista” come un apriti-sesamo per passare dalla cultura popolare alla cultura nobile. Quando, appunto, ci importa poco, come diceva Lagerfeld. Gli stilisti non sono degli artisti, essi non hanno bisogno di esserlo per essere più o d’altronde anche meno interessanti. La moda non ha bisogno di niente. Ciò che mi interessa nella moda è al contrario di spogliare tutti questi modi, tutti questi abiti sociologici che non apportano assolutamente nulla alla comprensione. La moda è tempo materializzato in forme. Si può dire che la moda, contrariamente a molte espressioni della cultura in generale, è un puro fenomeno temporale, con tutti i paradossi che ciò comporta. Il tempo ciclico della promessa-disillusione-promessa vi appare in tutta la sua chiarezza.

G/D: In che modo, ciò appare eminentemente nella moda?

FM: Se possiamo ritrovare in qualsiasi espressione culturale questa relazione fondamentale dell’Occidente con il tempo, questa relazione è spesso occultata da contenuti parassitari. Mentre la moda è la pura forma temporale o, come dicevo, del tempo materializzato in un gioco di forme e sagome che deve restare autonomo. La moda è completamente effimera e allo stesso tempo perfettamente eterna. Una cosa che è di moda è già fuori moda al momento della sua apparizione. L’evento alla moda è un evento già morto. Nella sua stessa relazione alla finitezza, la moda è dunque paradossale. La moda è la cosa più effimera che vi sia e allo stesso tempo l’incarnazione di una certa eternità. Vi è in essa una relazione di equilibrio tra il nulla e l’essere (anche se qui l’equilibrio è perfettamente instabile), questo equilibrio impossibile la cui ricerca percorre come un filo rosso tutta la storia dell’Occidente.

G/D: Come trova quindi la moda una sua consistenza?

FM: Vi è qualcosa di molto strutturato, molto ritualizzato nella moda, qualcosa di assolutamente antinaturale. Ecco i riferimenti al mondo antico di cui parlavo all’inizio. Sebbene essa superi la natura, la moda non fa che “giocar-ci”. Io parlo qui della ripetizione. La ripetizione è qualcosa che serve per fondare un mondo e che è molto importante nei culti e nelle religioni. E non vi è nulla di più ripetitivo che la moda in fondo. È un rituale che non è subordinato a un culto, se non al culto di se stessa. È un rituale senza Dio. Questo trovo molto bello come fenomeno di osservazione: il rituale per il rituale. Il rituale è sempre un modo di staccarsi dai ritmi naturali, una maniera di creare mondi. Non vi è natura naturale. Non vi è nulla di più fabbricato che la relazione dell’uomo alla natura. La moda è allora anche un’esperienza di civilizzazione, essa organizza un mondo proprio per via della ripetizione di una temporalità, dove il ciclo costruzione/distruzione/costruzione funziona in pura perdita, dove esso è il fine a se stesso.

G/D: Cioè?

FM: Per ritornare alle questioni dell’inizio, la colonizzazione della moda da parte di molteplici problematiche para-morali e para-sociali ci pone davanti questa alternativa: il mondo della

distruzione assoluta fondato sul rituale della moda accetta ancora di essere pura rappresentazione e finitudine assoluta, o deve anche piegarsi alla necessità della storia? Da un lato, vi è un nichilismo gioioso, greco direi, pieno di vita, e dall'altro un nichilismo produttivo, ipermoderno, in lutto. Per tutto ciò, la moda è interessante, essa è a cavallo tra due sistemi di pensiero che hanno una sola origine, il binomio distruzione/costruzione dell'essere, ma che hanno due destinazioni diverse.

G/D: Puoi spiegare meglio questa dimensione della moda come temporalità pura?

FM: Ho utilizzato questa espressione un poco come una boutade: “la moda è nichilista”. Ma, intendevo appunto con questo un nichilismo sereno, greco, presocratico. Tutto l'Occidente è in fondo nichilista, ma si tratta di un nichilismo differente, quello nato dalla pulsione, impossibile da saziare, di costruire un mondo stabile, a fondare un mondo. Questa volontà di costruzione nasce a sua volta da un atto perpetuo di denegazione della visione filosofica originaria del mondo come nulla. Tutta la volontà di costruzione di un mondo è paradossalmente nichilista. La moda è stata per lungo tempo il doppio ironico di questa ossessione costruttivista occidentale, che in essa aveva un tenore contro-performativo, ludico, greco. La moda, che incarna quasi perfettamente l'idea baudelairiana di modernità (il cambiamento, il nuovo, e così via...) ha qualcosa in sé di molto antico. Nella moda, l'impossibilità di un mondo stabile, ma anche la ricerca spasmodica di quest'ultimo – due cose che insieme rappresentano la destinazione dell'Occidente – sono riprodotti senza dramma. Nella moda, l'assenza cronica di fondazione appare in pieno giorno: tutto non è che rappresentazione, il nulla è l'unica verità.

G/D: Essa deriva da una temporalità della disperazione?

FM: Se si ritorna un momento al nostro confronto tra l'arte e la moda, mentre l'arte è animata da una promessa esorbitante di rivoluzione sociale (che non fa d'altronde che sfociare in un ordine rinforzato), la moda, salvo quando essa è colonizzata da questa ingiunzione di fare alta cultura e a “essere significativa per la società”, è completamente priva di tutto ciò. Essa ha una temporalità che funziona appunto senza contenuto, senza promessa. Ciò che conta è l'evento $n+1$, è necessario che appaia sempre qualcosa di differente, e d'altronde non necessariamente qualcosa di nuovo come lo pretendeva Baudelaire. Differente significa differente da ciò che precede immediatamente, il che può ben essere significato dalla riapparizione di qualcosa già apparso da lungo tempo. Non vi è alcuna finalità ultima della catena di eventi, non vi è nulla che tiene tutto insieme, ogni evento è un evento conclusivo con una fine in sé. Nella moda, non vi sono allora che delle citazioni, ma alcuna continuità. La storia nella moda o la storia della moda in generale non ha allora alcun interesse. La citazione, il vintage, e così via, è interessante, poiché la non-esistenza storica della moda diventa il fatto stesso della sua storicizzazione. Un museo della moda è un non-senso in sé. La moda non ha alcuna sensibilità progressiva (né progressista), in essa ogni evento è il primo e l'ultimo. Un capo di moda è come un punto finale, anche se si sa perfettamente che la catena non si interrompe con esso. Non sono il primo a sottolineare le relazioni incestuose tra la morte e la moda. Ma questa morte ha un sapore di eternità. Tutto ciò che è alla moda è già sorpassato al momento stesso della sua apparizione, già *démodé*. Un evento già morto che non può morire una seconda volta. In questo modo, nella moda vi è una specie di eternità. E ogni progetto di storia è destinato quindi a sfaldarsi tra l'assolutizzazione dell'istante e l'eternità del nulla.

(traduzione di E. Toffoletto)

Riferimenti bibliografici

- Benjamin, W. (1974). *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Chemama, R. (2006). *Dépression, la grande névrose contemporaine*. Ramonville Saint-Agne: Éditions érès.
- Crary, J. (2014). *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London-New York: Verso.
- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism. Is there no alternative?*. Alresford: Zero Books.
- Fisher, M. (2014). *Ghosts of my life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Alresford: Zero Books.
- Fisher, M. (2016). *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books.
- Freud, S. (1969). *Gesammelte Werke chronologisch geordnet in 18 Bände*. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- Gerner, A.M. (2019). Towards the techno-social uncanny, *Revista Portuguesa de Filosofia*, 75, 2171-2206.
- Hölderlin, F. (2004). *Scritti di Estetica*. Milano: SE.
- Jameson, F. (2002). *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. London-New York: Routledge.
- Jung, C.G. (2015). *Opere*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Lacan, J. (1966). *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil.
- Liotard, J.-F. (1974). *Économie libidinale*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Masci, F. (2011). *Entertainment!*. Paris: Éditions Allia.
- Masci, F. (2013). *L'ordre règne à Berlin*. Paris: Éditions Allia.
- Masci, F. (2005). *Superstitions*. Paris: Éditions Allia.
- Masci, F. (2018). *Traité anti-sentimental*. Paris: Éditions Allia.
- Smith, G.H. & Laurent, D. (2021). Francesco Masci. « La mode est un nihilisme joyeux ». *Magazine. Style, Media & Creative Industry*, 36, 128-132.
- Stiegler, B. (2004). *De la misère symbolique*. Paris: Galilée.
- Stiegler, B. e il Collettivo Internation. (2020). *L'assoluta necessità. In risposta ad António Guterres e Greta Thunberg*. Traduzione e cura di Sara Baranzoni, Giacomo Gilmozzi, Edoardo Toffoletto, Paolo Vignola. Milano: Meltemi.
- Stiegler, B. (2015). *La société automatique. Vol. I. L'avenir du travail*. Paris: Arthème Fayard.
- Stiegler, B. (2018a). *La technique et le temps*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- Stiegler, B. (2009). *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*. Paris: Galilée.
- Stiegler, B. (2018). *Qu'appelle-t-on panser? Vol. I. L'immense régression*. Paris: Les Liens qui Libèrent.
- Tarde, G. (1901). *L'opinion et la foule*. Paris: Félix Alcan.
- Toffoletto, E. (2019). Gilets gialli e populismi, dallo spirito dell'utopia al virus antimoderno, *Il Sussidiario*, 1 ottobre 2019
<https://www.ilsussidiario.net/news/letture-gilet-gialli-e-populismi-dallo-spiritodellutopia-al-virus-anti-moderno/1931764/>.
- Tribuzio-Bugatti, F. (2019). Francesco Masci: « La culture n'est en rien une contre-institution », *Revue Accattone*, 22 maggio 2019.
<https://accattone.net/2019/05/22/francesco-masci-la-culture-nest-en-rien-une-contre-institution/>