

## Aspettando l'estinzione



Il nemico nero e rosasi, ma la recensione

S. Metcalf

Fra le opere d'arte più strazianti e insostenibili apparse quest'anno, il video musicale «Cry Alone», primo singolo estratto dal disco postumo di Gustav Elijah Åhr/Lil Peep *Come Over When You're Sober pt. 2*, si è guadagnato un posto nel mio cuore, restando, per quanto mi riguarda, ad oggi imbattuto per morbosità. La ragione di questa mia personalissima preferenza è presto detta: dietro l'estetica *mall goth*, la bruttezza del video, la ripetitività nauseante della canzone e il revival grunge in salsa trap di cui nessuno sentiva il bisogno, si nasconde una narrazione tanto semplice ed efficace quanto inconscia e involontaria, tanto struggente e mostruosa quanto kitsch e di pessimo gusto. «Cry Alone» è paragonabile ad una decorazione di Halloween particolarmente oscena e detestabile, ma, nondimeno, goffamente trash; «Cry Alone» è una testa umana usata come Jack-o-Lantern.

Il video musicale è un *pastiche* sgraziato di immagini che raffigurano Peep che cammina nella sua vecchia scuola superiore come se fosse uno spettro, Peep seduto in una camera d'albergo e frammenti del suo annuario scolastico. Le immagini sono fortemente *lo-fi*, in sintonia con il sample grunge che sorregge l'intera canzone. La *nigredo* che rende questo artefatto digitale sostanzialmente *cursed* si ripete, come ogni rito che si rispetti, ciclicamente prima di ogni ritornello e viene attivata da una semplice formula magica: «Tell the rich kids to look at me now». La formula rituale sortisce il suo effetto secernendo una sorta di impalpabile sostanza nera e sovvertendo il *topos* trap a cui Peep stava con tutta probabilità facendo riferimento: se questi fantomatici ragazzini ricchi che infestano i ricordi del trapper dovessero prendersi la briga di andare a vedere dov'è finito Gustav, si troverebbero davanti non a un uomo di successo capace di scalare le classifiche musicali, ma alle foto del suo cadavere, diffuse in rete il giorno della sua morte,

avvenuta il 15 novembre del 2017.

Questa frase, dunque, assume un carattere rivoltante che la trasforma in un lamento funebre ad oggi ripetuto più di 12 milioni di volte su Youtube e passa dall'essere un momento di rivincita sociale ad essere uno degli esempi più classici e didascalici di ironia tragica. Noi, gli spettatori onniscienti, sappiamo già che il nostro eroe morirà e siamo costretti a osservare, impotenti, le sue parole risuonare all'interno di un universo ultra-calvinista, un cosmo in cui tutto è mostruosamente lineare e predeterminato. Lil Peep, inconsapevole di quanto sta per accadere, incide a sua insaputa un macabro *reach out and touch faith* per la generazione della depressione totale, un gemito che ci invita a toccare il suo martirio. Come la voce dei flauti nelle tragedie greche, descritta da Eugene Thacker in [Infinte Resignation](#), la ripetizione catatonica di «Tell the rich kids to look at me now» mischia *canto e pianto*, formando una chimera inumana. «La voce piangente (il flauto, nda) della tragedia greca rischia costantemente di dissolvere la canzone nel lamento, il canto nel pianto e la voce in una primordiale e disarticolata anti-musica».

Perché dissotterrare e celebrare proprio questa immagine, una fra le tante testimonianze frammentarie che compongono il martirologio digitale che Peep si è lasciato alle spalle dopo la sua morte? A mio avviso, questo santino ateologico e questo martirio-senza-Dio celano una descrizione metaforica estremamente dettagliata della temporalità in cui siamo immersi, che media e informa la nostra vita psichica, collettiva e individuale. In altre parole, questa parabola trash narra, anche in questo caso involontariamente, il modo in cui percepiamo il tempo, a livello soggettivo e sociale. Prima di esplicitare che cosa intendo con questa affermazione, devo, però, necessariamente fare un passo indietro e rivolgermi a quello che sarà il mio interlocutore principale: Claudio Kulesko e la sua recente [insurrezione gotica](#).

Anche il testo di Kulesko inizia con una descrizione metaforica della temporalità in cui viviamo. Il suo pezzo, infatti, comincia con un presente infestato da un passato remoto che non vuole rimanere nella sua tomba. Secondo Kulesko, che segue, in questo caso, l'analisi del presente proposta da [Valerio Mattioli](#), il presente è attualmente posseduto da un paradosso temporale che ha sostanzialmente riportato in vita il Medioevo. Piuttosto che guardare verso il futuro che, come afferma Mark Fisher in [Ghosts of My Life](#), sta venendo lentamente cancellato, il nostro presente marcisce insieme ai cadaveri di un passato che ritorna attuale, facendoci piombare in una versione infernale dell'inflazionatissimo Eterno Ritorno nietzscheano. La temporalità che ci contraddistingue, tanto come prigionieri di carne individuali quanto come società, è un cerchio chiuso in cui il futuro viene sostituito da un'infinita ripetizione dei fantasmi del nostro passato.

Il nostro presente è ossessionato dall'idea che presto verremo annientati, che il mondo per come lo conosciamo verrà cancellato, che il nostro tempo sia una linea retta verso la distruzione totale.

Per sostenere questa riflessione, Kulesko chiama in causa una delle [scuole di pensiero più influenti](#)

[nel dibattito filosofico contemporaneo sulle cronopolitiche](#): la rilettura del già citato Mark Fisher dell'*hauntologia* di Jacques Derrida. Questa teoria è, di primo acchito, assolutamente condivisibile. Dopotutto ogni ambito della nostra vita sociale sembra essere soffocato da una *retromania* totale, dai revival del revival del revival. Viviamo in un Overlook Hotel a cielo aperto, cavalchiamo un serpente che continua a mangiarsi la coda e abitiamo in un mondo in cui il presente rigurgita davanti a sé sempre e solo copie sbiadite di un tempo che ci sembra di aver già vissuto. Il futuro è morto.

Per quanto questa teoria possa sembrare naturale ed autoevidente, credo che la situazione sia decisamente peggiore e più soffocante di quanto Kulesko lasci intendere. Credo, infatti, che alla base di questa temporalità circolare che contraddistingue il nostro Neo-Medioevo ci sia una linearità apocalittica, neo-millenarista e tragica, contraddistinta dalla ferma convinzione che il nostro destino sia già totalmente e irrimediabilmente scritto. La ripetizione infinita del passato non è che il sintomo di una temporalità più profonda, marcata da un futuro che, lungi dall'essere stato cancellato, è fin troppo presente e già deciso in partenza. Questo futuro, che rende ogni tentativo vano e destinato a fallire e, di rimando, genera il tempo dell'*hauntologia*, può essere riassunto in un solo termine: *estinzione*.

Il nostro presente, infatti, è ossessionato dall'idea che presto verremo annientati, che il mondo per come lo conosciamo verrà cancellato, che il nostro tempo sia una linea retta verso la distruzione totale e, per questo, si aggrappa a un passato contraddistinto dall'assenza di questa consapevolezza. Dalle dotte disquisizioni sul [rischio esistenziale](#), seguite da tutto il carrozzone del colto eco-millenarismo secolarizzato che Alexander Galloway ha definito [warm pride](#), passando per le litanie sul [disagio di classe](#) fino alla generale e inarticolata percezione che non ci sia rimasto sostanzialmente nulla da fare, definita da Fisher [realismo capitalista](#), l'essenza profonda di quello che potremmo definire, con un termine decisamente stantio, *Zeitgeist* è votata, come giustamente osservava Ray Brassier nel suo capolavoro [Nihil Unbound](#), alla contemplazione della nostra sparizione dalla faccia della terra. *La nostra temporalità, dunque, non è hauntologica, ma tragica, nel senso più duro del termine*. Come il Cristo nel Getsemani, già conosciamo intimamente la nostra futura passione e accettiamo questo determinismo come se fosse una necessità storica, aggrappandoci al feticcio dei tempi che furono. Come afferma Cioran, l'uomo moderno ha «optato per la tragedia».

Questo ci riporta al nostro martire, Lil Peep. Se la nostra ipotesi cronopolitica funziona, Peep diventa l'incarnazione di questo intimo senso di predestinazione, diffuso capillarmente in tutto il corpo sociale. Peep è la manifestazione del nostro destino: una fine ingloriosa, senza redenzione e anticipata da una parata di premonizioni di ciò che ci aspetta, che confermano la *necessità* di questa estinzione. [I swear I mean well, I'm still going to hell](#).

Chiaramente, questa revisione della cronopolitica hauntologica necessita di essere messa alla prova di altri *case studies*. In altre parole, non basta Lil Peep per dimostrare quanto la struttura temporale tragica sia capillarmente diffusa all'interno del corpo sociale per affermare che la

visione del mondo secondo la quale siamo destinati a sparire nel nulla, che definiremo *estinzione passiva*, sia ormai diventata la nostra lingua madre.

Fortunatamente, il materiale che potremmo utilizzare come esemplificazioni del nostro estinzione passiva è, a mio avviso, numerosissimo: dal [Basilisco di Roko che si fa strada nella cultura pop](#) al successo inverosimile delle teorie della cospirazione neo-millennariste, divenute in brevissimo tempo uno dei prodotti più consumati sulla piattaforma [più family-friendly del web](#). Per questo restringerò il campione di materiale culturale preso in analisi e mi concentrerò, scimmiettando il capolavoro di Eugene Thacker, [Tra le ceneri di questo pianeta](#), sull'horror, convinto che l'orrore, portato al giusto grado di astrazione, possa liberare una potenza concettuale che nessun altro genere può sperare di raggiungere. In particolare, prenderemo in considerazione *Halloween* e *Hereditary*, due esempi lampanti di temporalità tragica.



## Riti di sangue

Laurie Strode, la ragazza sopravvissuta al massacro del primo *Halloween*, uscito nelle sale nel 1978, è ancora all'inferno. Michael Myers, il suo aguzzino, è rinchiuso in prigione da decenni, perennemente raccolto nel suo esicamo luciferino, ma lei continua a prepararsi per il suo ritorno. Vive in una casa disseminata di armi e trappole, con stanze trasformate in labirinti di manichini, porte blindate e un seminterrato/cripta nascosto da un complicato meccanismo automatico.

Questa meticolosa preparazione alla risurrezione del suo personalissimo principe delle tenebre ha, però, avuto il suo prezzo: Laurie è stata allontanata da sua nipote e ostracizzata dal resto della sua famiglia, vive lontano da tutti e convive con una lunga lista di dipendenze, fobie e disturbi psicofisici. Laurie, in altre parole, è una donna senza futuro e senza presente, divorata dal male

assoluto, incarnato nel silenzio e nella maschera di Michael Myers, e dal suo passato.

Limitandoci anche solo a questo brevissimo riassunto, sembra palese che l'ultimo capitolo della saga horror creata da John Carpenter remi apertamente contro la mia revisione della temporalità hauntologica, dando credito a quella proposta da Kulesko. Tralasciando il fatto che Halloween è un prodotto oggettivamente hauntologico fino al midollo, essendo l'ennesimo sequel di una saga che sopravvive grazie al nostro attaccamento a dei personaggi e ad un format narrativo che, nel 2018, compiono quarant'anni, la storia narrata appare chiaramente ossessionata da un passato che paralizza il presente e banchetta con i resti del futuro. Laurie, la protagonista del racconto e il personaggio con cui dovremmo identificarci, è una carcassa che cammina, priva di orizzonti esistenziali o futuri possibili, in trepidante attesa del ritorno del proprio passato. Laurie Strode è l'incarnazione del soggetto hauntologico, intrappolato nella putrescenza del passato.

Il finale del film distrugge questa interpretazione. Prevedibilmente, Michael Myers è scappato dalla sua prigione e ha fatto di tutto per raggiungere Laurie. Dopo una lunga lotta, Laurie riesce a rinchiuderlo nel suo seminterrato, lasciando Michael privo di qualsiasi via d'uscita. Laurie dà fuoco alla casa, dando in pasto alle fiamme il suo passato. [\*Burn me down till I'm nothing but memories, I get it girl...\*](#)

Il film, però, si conclude con un colpo di scena decisamente prevedibile: la telecamera inquadra rapidamente tutte le stanze della casa, mostrando chiaramente che Michael Myers non è lì dentro, è ancora a piede libero. Per chi conosce la saga a cui stiamo facendo riferimento, questo finale non ha nulla di sorprendente. Il film del 1978, infatti, si concludeva esattamente allo stesso modo: Michael Myers cade da una finestra, «i buoni» (fuori e dentro la pellicola) si convincono che sia morto e che l'incubo sia finito, ma Michael Myers è fuggito. *Halloween* ripete *Halloween*, nulla è cambiato.

La cosa davvero inquietante di questo finale e, soprattutto, del profondo senso di déjà-vu che provoca nello spettatore è che mostra in maniera lampante che, sotto la temporalità hauntologica che domina il racconto, si nasconde un altro paradosso temporale: dietro l'hauntologia si cela l'idea raccapricciante che il copione, non solo del film, ma dell'intera saga, fosse già scritto da sempre, che provenga da un futuro già stabilito in partenza. Il film e la saga più in generale erano destinati a finire così, è una condanna senza appello. Inoltre, a testimoniare questa temporalità paradossale, vero orrore di questo film, troviamo il fatto che noi spettatori già da sempre sapevamo come sarebbe andata. Non c'è sorpresa o stupore e i fantasmi del passato sono a malapena degli epifenomeni di un noumeno temporale che ci sorride alla fine del film mostrandoci le zanne.

*Halloween* si conclude mostrandoci il suo vero volto: l'intera saga è sorretta da una predestinazione priva di vie di fuga, fatta della stessa sostanza di cui è fatto l'atteggiamento che ho definito *estinzionismo passivo*. Il problema, dunque, non è la lenta cancellazione del futuro, ma è l'affermarsi perentorio e senza appello di un futuro necessario e già scritto. In altre parole, il

problema non è l'hauntologia, ma è la tragedia, intesa come struttura temporale in cui il futuro si dà come un dato ineluttabile, sottesa a questo continuo ritorno del passato. La storia va così: la morte silenziosa, incarnata da Michael Myers, viene dal futuro e ci condanna all'estinzione. Tutto è già scritto, non ci resta che chiuderci in casa e preparare il nostro bunker.

Se questa anarchitettura temporale in cui il tempo scorre al contrario e in cui il futuro impone al presente e al passato una struttura rigida e mortifera non fosse sufficientemente deprimente, la situazione diventa ancora più agghiacciante quando si prende in esame il secondo esempio di temporalità tragica: *Hereditary*.

*Hereditary* è essenzialmente la storia di un matriarcato spietato e luciferino. Il film si apre con il funerale Ellen Graham, la figura matriarcale della famiglia protagonista, e tutti gli eventi che avvengono all'interno della pellicola ruotano intorno al suo volere occulto che dall'oltretomba dirige un rito sacrificale, fatto di decapitazioni e follie lovecraftiane, inflitto sulla sua famiglia e volto a evocare Paimon, uno dei demoni centrali della [Piccola Chiave di Salomone](#). *Hereditary* è, in poche parole e senza scendere troppo nei dettagli, la rappresentazione di un rito che si avvera grazie a delle forze oscure che votano ogni singola azione rappresentata ad un risultato futuro ben preciso. Ogni dettaglio che compone questa pellicola, dal titolo fino ai simbolismi esoterici che punteggiano le scene, è un concentrato di predestinazione assoluta, in cui ogni gesto è destinato ad avverare un futuro già ordinato da forze che provengono da luoghi in cui la mente umana non si può avventurare.

Chiaramente, la struttura temporale tragica, in questo caso, è palese ed esplicita. In *Hereditary* il tempo scorre all'indietro e tutto ciò che accade è semplicemente l'attivazione di una predestinazione occulta. Ciò che, però, risulta interessante è che sia gli spettatori che i protagonisti del film *non capiscono fino in fondo la predestinazione che informa tutta la pellicola*. La tragedia accade e basta, ma, a film concluso, nessuno conosce le motivazioni precise che hanno causato questo pandemonio, sappiamo solo che è successo. *Hereditary* è pura fatticità senza causa, capiamo il meccanismo e la logica generale del racconto, ma non capiamo mai veramente il *perché*. Ellen non spiega mai le sue intenzioni, Paimon non si palesa mai direttamente, i motivi restano un mistero.

Il mondo è sempre più impensabile. È un mondo di disastri planetari, pandemie emergenti, spostamenti tettonici, condizioni meteorologiche anomale, mari impregnati di petrolio, silenziosamente e costantemente minacciato da un'estinzione incombente.

Questo dato, questa impenetrabilità delle motivazioni che guidano il rito messo in scena da *Hereditary*, esemplificano, a mio avviso, l'ultimo tassello che completa la filosofia implicita dell'estinzionismo passivo. Questa forma di temporalità tragica che ci tiene prigionieri è generata anche dal fatto che il mondo in cui viviamo sembra essere diventato cognitivamente impensabile. Il

cosmo (e di cosmo dobbiamo parlare, visto che l'ordine delle cose sembra immutabile e già da sempre perfettamente dato) in cui siamo immersi sembra chiaramente destinato all'autodistruzione, ma è troppo complesso e troppo assurdo per essere compreso da noi, esseri mortali e intellettualmente limitati. La nostra temporalità è contraddistinta da una non-conoscenza involontaria e assoluta, lontana anni luce da quella proposta dai mistici e da Georges Bataille, il filosofo più inquietante e fondamentale del Novecento, che distrugge ogni possibilità di intervento sulla tragedia di cui siamo protagonisti. Come afferma Eugene Thacker nelle prime pagine di *Tra le ceneri di questo pianeta*:

«Il mondo è sempre più impensabile. È un mondo di disastri planetari, pandemie emergenti, spostamenti tettonici, condizioni meteorologiche anomale, mari impregnati di petrolio, silenziosamente e costantemente minacciato da un'estinzione incombente. Nonostante le nostre preoccupazioni quotidiane, i nostri bisogni e desideri, è sempre più difficile comprendere il mondo in cui viviamo e del quale facciamo parte. Affrontare quest'idea significa confrontarsi con un limite assoluto della nostra capacità di conoscere adeguatamente il mondo – un'idea che, per qualche tempo, è stata uno dei temi principali del genere horror».

*Hereditary*, dunque, ci permette non solo di analizzare, di nuovo, il tempo della tragedia, ma anche di completare la struttura concettuale che giustifica e riproduce l'estinzionismo passivo, l'orrore filosofico e temporale che abbiamo tentato di esporre.

L'estinzionismo passivo è composto, dunque, essenzialmente da tre caratteristiche fondamentali: 1) il tempo scorre al contrario, andando da un futuro già da sempre presente verso un passato che diviene, a posteriori, l'attivazione di questo stesso futuro; 2) il tempo possiede una sola direzione e un solo punto di arrivo possibile: l'estinzione; 3) questa temporalità tragica è sorretta da una completa incapacità di comprendere i motivi e il mondo generato da questa temporalità.



## Barbarie

Fortunatamente l'orrore distrugge e l'orrore genera.

Il genere horror ha prodotto, infatti, non solo una descrizione estremamente accurata della nostra prigionia temporale, ma ha anche tracciato una possibile via d'uscita da questa pernicioso situazione. Più precisamente, un film ha mostrato più di qualsiasi altro che cosa significa liberarsi dal tempo della tragedia: *Mandy*.

*Mandy*, ultima follia psichedelica del regista Panos Cosmatos, è il racconto di una coppia, Mandy e Red, che, involontariamente, finisce per praticare due riti magici letali. Il primo rito è marcatamente tragico e ricorda molto le forze oscure descritte da *Hereditary*: attraverso l'invocazione di guerrieri ctoni Mandy evoca dei demoni bikers smaccatamente lynchiani e una sorta di gang/culto di *freaks*, che deciderà di catturare lei e Red e di sacrificarli. La coppia, in poche parole, si destina involontariamente alla morte, praticando, come novelli Faust, un'evocazione che non possono controllare. Il primo rito segna il loro futuro mortifero.

Il secondo rito rappresentato da questo film, però, spezza l'incantesimo e sovverte la temporalità tragica. Il rito è totalmente paradossale: Mandy è stata catturata e sta per essere stuprata e uccisa dal leader di questo misterioso culto redneck, tale Jeremiah Sand. Jeremiah si spoglia davanti a lei, pronto a incarnare la mannaia del signore della tragedia. Mandy, però, ride davanti al suo aguzzino. Mandy mostra gioia davanti alla morte, la stessa gioia tanto celebrata dalla [congiura sacra di Acéphale](#), e Jeremiah impazzisce. Mandy verrà uccisa, ma la sua morte giubilante scatenerà una vendetta implacabile per mano di Red, sovvertendo il destino del film completamente.

Come ha osservato giustamente [Nicola Masciandaro](#), questa risata spezza in due il film e presenta un carattere totalmente mistico e alieno. Le immagini si distorcono sotto il suono della gioia senza condizioni di Mandy, ogni autorità e ogni idolo cadono a pezzi e Mandy diventa il vettore di un Fuori che spezza le sbarre della temporalità tragica. Mandy incarna *una sovranità mistica che destituisce ogni sovrano* e genera la possibilità di un futuro totalmente sconosciuto, aperto alla novità radicale. Il martirio di Mandy è un'immolazione barbarica, in cui il mondo viene cancellato da un eccesso-senza-redenzione che libera il cosmo dalla trappola del tempo della tragedia. Mandy è un abbandono selvaggio, in cui la vittima si appropria della sua tragedia affermando, come faceva il filosofo e occultista [Hakim Bey](#): «La nostra non è arte di mutilazione, ma eccesso, sovrabbondanza, meraviglia».

Inoltre, pur non comprendendo ciò che sta accadendo, questo martirio giubilante trasforma l'ignoranza in non-conoscenza, diretta emanazione di un'*oscurità inumana*. Mandy è, citando Max Striner, un *Unmensch*, un mostro che non ha più alcuna relazione con l'umano, che si appropria di sé stesso senza scarto, tramutando la tragedia in potenza dionisiaca e in caos ed eccesso.

«Preghiamo per trovarci anche noi in questa tenebra luminosissima, per vedere tramite la cecità e l'ignoranza, e per conoscere il Principio superiore alla visione ed alla conoscenza proprio perché non vediamo e non conosciamo; in questo consistono infatti la reale visione e la reale conoscenza», recita [lo pseudo Dionigi Areopagita](#). Mandy è puro *estinzionismo attivo*.

Questo ci riporta direttamente al testo di Kulesko. Anche Claudio, infatti, passando attraverso una fittissima analisi della poetica dei Bathory e una rigorosa esposizione di varie mostruosità, arriva ad affermare che il non-soggetto che farà a pezzi l'asfittico paradosso temporale in cui siamo intrappolati è il barbaro, il mostro che viene dal Fuori, protagonista di una moltitudinaria insurrezione gotica contro il mondo. «L'Insurrezione Gotica prende davvero alla lettera il detto demoniaco: "Io sono Legione", propagando e accelerando in ogni direzione questo vettore di molecolarizzazione spazio-temporale, psichica, corporale e concettuale del mondo moderno. Per parafrasare Marx: "Da ciascuno secondo la propria insurrezione, a ciascuno secondo il proprio desiderio". Soddisfatto del suo operato, il nero corvo black metal, appollaiato ai confini del tempo, vede ciò che noi possiamo solo anticipare: osserva il pianeta piombare nel caos, arso vivo dai nuovi barbari»

Kulesko, però, conclude il suo articolo chiedendosi, parafrasando Nietzsche, chi saranno questi nuovi barbari. Dopo aver bruciato il mondo, Claudio sembra domandarsi come identificare queste moltitudini che destituiscono l'esistente e si lanciano contro la temporalità egemonica, qualsiasi essa sia. Senza voler risultare eccessivamente polemico, credo che questa domanda sia completamente inessenziale: Mandy ci permette di bypassarla completamente. Ciò che è evidente, infatti, nella risata di Mandy è che l'identificazione e il Nome Proprio sono strutture inutili in questo tipo di insurrezione totale, volta a smontare la mobilitazione temporale tragica in cui siamo immersi. Ciò che veramente importa, ciò che unisce e qualifica la distruzione liberata dal misticismo barbarico è *ciò che l'insurrezione fa*, non chi o cosa è. Se l'identità dei nuovi barbari resta misteriosa, il loro operato è cristallino e perfettamente prevedibile.

I nuovi barbari, incarnati in Mandy, infatti, fanno una cosa sola: trasformare la tragedia e la decadenza in fonti di potenza e sovversione. Dove il [biofascismo](#) e il [Dogma della Mano Destra](#) vedono caos e percepiscono il bisogno di ordine, l'insurrezione vede il fiorire di mille nuovi mondi e la tragedia virulenta di questo mondo che supera sé stessa. Per dirla [con Edmund Berger](#), questa decadenza in cui sorgono i nuovi barbari «non è definita, innanzitutto e perlopiù, come una stagnazione morale o come una teoria reazionaria del decadimento della civiltà, né come una qualche legge assoluta. La decadenza è, invece, una sorta di movimento aberrante in cui lo sviluppo delle forze produttive viene buttato fuor di sesto da una turbolenza creativa che caratterizza lo sviluppo dei sistemi industriali sul lungo termine». Come i cyborg di Donna Haraway, i nuovi barbari sono i figli bastardi della modernità e la aiutano, attraverso uno stato di destituzione permanente, a rendere se stessa obsoleta.

Non è una tragedia, è l'aura mostruosa del [«movimento reale che abolisce lo stato di cose](#)

[presenti»](#). *When we die, bury us with all our ice on.*