

LEXIA. RIVISTA DI SEMIOTICA

LEXIA. JOURNAL OF SEMIOTICS

43-44

Lexia

Rivista di semiotica

Direzione / Direction

Ugo Volli

Comitato di consulenza scientifica /

Scientific committee

Fernando ANDACHT

Kristian BANKOV

Pierre-Marie BEAUDE

Denis BERTRAND

Eleonora CHIAIS

Marcel DANESI

Raúl DORRA

Ruggero EUGENI

Guido FERRARO

José Enrique FINOL

Bernard JACKSON

Eric LANDOWSKI

Giovanni MANETTI

Diego MARCONI

Gabriele MARINO

Gianfranco MARRONE

Isabella PEZZINI

Jenny PONZO

Roland POSNER †

Antonio SANTANGELO

Marina SBISÀ

DARCILIA SIMÕES

Simona STANO

Frederik STJERNFELT

Bruno SURACE

Peeter TOROP

Eero TARASTI

Patrizia VIOLI

Cristina VOTO

Redazione / Editor

Massimo Leone

Editori associati di questo numero /

Associate Editors of this Issue

Kristian Bankov, Daniele Barbieri, Stefano

Bellardone, Federico Bellentani, Andrea

Bernardelli, Paolo Bertetti, Valeria Burgio,

Baal Delupi, Cristina Demaria, Ruggero

Eugeni, Martina Federico, Guido Ferraro, Francesco Galofaro, Gianmarco Thierry Giuliana, Remo Gramigna, Eduardo Grillo, Magdalena Kubas, Vincenzo Idone Casone, Tarcisio Lancioni, Annamaria Lorusso, Francesco Mangiapane, Gabriele Marino, Paolo Martinelli, Alvise Mattozzi, Tiziana Migliore, Federico Montanari, Neyla Pardo, Roberto Pellerey, Isabella Pezzini, Francesco Piluso, Jenny Ponzo, Maria Pia Pozzato, Giampaolo Proni, Daniele Salerno, Lucio Spaziante, Simona Stano, Bruno Surace, Mattia Thibault, Ugo Volli, Cristina Voto, Salvatore Zingale

Sede legale / Registered Office

CIRCe “Centro Interdipartimentale di Ricerche sulla Comunicazione”

con sede amministrativa presso l'Università di Torino

Dipartimento di Filosofia

via Sant'Ottavio, 20 – 10124 Torino

Info: massimo.leone@unito.it

Registrazione presso il Tribunale di Torino
n. 4 del 26 febbraio 2009

Amministrazione e abbonamenti /

Administration and subscriptions

Adiuvare S.r.l.

0039 06 87646960

info@adiuvaresrl.it

via Colle Fiorito, 2 (p. 1, int. 6)

00045 Genzano di Roma

P. IVA 15662501004

<https://www.adiuvaresrl.it/>

I edizione: agosto 2024

ISBN 979-12-218-1418-7

ISSN 1720-5298-20

«Lexia» adotta un sistema di doppio referaggio anonimo ed è indicizzata in SCOPUS-SCIVERSE.

LEXIA. RIVISTA DI SEMIOTICA, 43–44 IL SENSO DEL FUTURO

**LEXIA. JOURNAL OF SEMIOTICS, 43–44
THE MEANING OF THE FUTURE**

a cura di / edited by

ANTONIO SANTANGELO, MASSIMO LEONE

Contributi di / Contributions by

**GIUSTINA BARON
ANDREA BERNARDELLI
PAOLO BERTETTI
MICHELE CERUTTI
GIANMARCO CRISTOFARI
BAAL DELUPI
GUIDO FERRARO
FRANCESCO GARBELLI
MIRKO GENTILE
MARILIA JARDIM
MASSIMO LEONE
ENRIQUE LEÓN VERASATEGUI
NICCOLÒ MONTI**

**SEBASTIÁN MORENO
FRANCESCO PELUSI
FRANCESCO PILUSO
JENNY PONZO
LUCA PRADA
ALESSANDRA RICETTO
GIUSEPPE GABRIELE ROCCA
ANTONIO SANTANGELO
GIANMARCO THIERRY GIULIANA
STEFANO TRAINI
EDUARDO YALÁN DONGO
NICOLA ZENGIARO**





ISBN
979-12-218-1418-7

PRIMA EDIZIONE
ROMA 6 AGOSTO 2024

INDICE TABLE OF CONTENTS

- 9 *Il senso dei futuri*
Antonio Santangelo

Parte I NARRARE IL FUTURO

Part I NARRATING THE FUTURE

- 27 *I concetti di “futuro” e la prospettiva semiotica*
Guido Ferraro
- 41 *Futurama: anticipazioni prospettiche da un tempo immondo*
Francesco Piluso e Francesco Pelusi
- 61 *Dove sono le auto volanti? Analisi del ruolo della fantascienza nella costruzione di futuri esperienziali*
Mirko Gentile
- 75 *Da Zenone agli zombie. Forme dell'immaginario post-apocalittico*
Paolo Bertetti
- 93 *La crisi del futuro tra film, serie e videogiochi di fantascienza contemporanei*
Gianmarco Thierry Giuliana
- 119 *Un futuro diverso inizia dall'individuo*
Giuseppe Gabriele Rocca
- 135 *Serialità distopiche normalizzanti. Il futuro in “un mondo quotidiano” nella serialità televisiva*
Andrea Bernardelli

- 151 *Narrazioni del futuro e reiterazione del trauma: da Astro Boy a Pluto*
Alessandra Richetto
- 165 *Pinocchio e il suo senso del futuro*
Stefano Traini
- 181 *Khora: a semiotic perspective on the imagination of the future*
Jenny Ponzo
- 195 *Semiotica della disperazione e antigrammatica del futuro in Franz Kafka*
Francesco Garbelli

Parte II
RAPPRESENTARE IL FUTURO

Part II
REPRESENTING THE FUTURE

- 213 *L'estinzione del futuro? Semiotica della verità in Extinction Rebellion*
Nicola Zengiaro, Michele Cerutti e Gianmarco Cristofari
- 237 *Sustainability and the immaterial: rethinking knowledge and its production beyond the linear economy*
Marilia Jardim
- 251 *Art and Earth. Future climate and creative condition*
Niccolò Monti
- 269 *Un modello semiotico di figurazione in potenza: tre rappresentazioni della rovina architettonica come segno di futurabilità*
Luca Prada
- 291 *Remembering Russian truth, or crafting conflicting futures between "pravda" and "istina"*
Giustina Baron
- 307 *Semiótica del futuro postpandémico*
Sebastián Moreno

- 323 *El futuro es lo común. Propuesta metodológica para una semiótica de los artefactos posibles en el post-capitalismo*
Eduardo Yalán Dongo, Enrique León Verasategui e Baal Delupi
- 343 *La rivoluzione digitale e il futuro. Narrazioni a confronto*
Antonio Santangelo
- 361 *Conclusioni: previsione, predizione, preveggenza*
Massimo Leone
- 369 *Note biografiche degli autori e delle autrici / Authors' Biographies*

SERIALITÀ DISTOPICHE NORMALIZZANTI IL FUTURO IN “UN MONDO QUOTIDIANO” NELLA SERIALITÀ TELEVISIVA

ANDREA BERNARDELLI*

ENGLISH TITLE: Normalizing Dystopian Serialities. The Future in “an Everyday World” in Television Seriality.

ABSTRACT: The essay deals with the function of fictional storytelling in TV series in possible premonitions about the future. My aim is to discuss futures that are often difficult to represent because of their dynamics beyond the scale of common viewers’ perception and comprehension; that is to say, hyper-objects as Timothy Morton (2013) says. This is evident in TV series dealing with climate change, as well as other macro phenomena connected to the Anthropocene. The central issue is how to build up effective narratives that can trigger a cultural bargaining or negotiation on these themes. The idea is to be able to create narrative forms that enable the incorporation of the extraordinary into the ordinary existence, rather than placing the extraordinary within an already “extraordinary” form, like apocalyptic or post-apocalyptic narrative forms. My case studies will be *Years and Years* (2019) and *Extrapolations* (2023).

KEYWORDS: Tv Series, Climate Fiction, Anthropocene, Eco-narratology, Narrative temporality.

1. Mondi futuri

Le domande riguardo al futuro occupano le nostre menti quasi quotidianamente a vari livelli: a partire da cosa sarà di me domani, fino a che cosa sarà di noi, come umanità, in un più o meno distante avvenire. Possiamo dire che la questione del futuro abbia occupato una buona parte della storia del pensiero umano e della storia della riflessione filosofica.

* Università degli Studi di Ferrara.

Questa centralità del tema del futuro sembra concretizzarsi secondo due principali atteggiamenti: da un lato le paure e dall'altro le speranze. Le paure o le preoccupazioni a riguardo hanno portato alla nascita di pseudoscienze come l'astrologia e la chiromanzia, ma anche a speculazioni più serie che cercano di comprendere il modo migliore per elaborare previsioni. La riflessione sul futuro può essere condotta anche in funzione positiva o propositiva, vale a dire per cercare di capire come sia possibile agire su ciò che accadrà o, meglio, come intervenire sul presente per fare sì che si predisponga un certo sviluppo degli eventi. E questa possiamo dire che è la parte della questione che si indirizza verso le speranze: come posso cambiare il futuro perché io non ne abbia più timore? In sostanza si tratta di scongiurare futuri possibili, ma non augurabili. Quindi non preoccuparsi più semplicemente del futuro, ma di “occuparlo”, impossessarsene in forma attiva per modellarlo (Paura 2022).

L'idea di potere agire sul futuro si collega alla questione di come prefigurarsi il mondo a venire e le sue trasformazioni, positive o negative che siano. In questo meccanismo del prefigurare svolge un ruolo fondamentale la finzione, in quanto forma di rappresentazione, seppure immaginaria, di una realtà a venire. Prefigurare il futuro coincide dunque con il costruire dei mondi — è quel meccanismo che i narratologi chiamano di *world-building* (v. ad es. Boni ed. 2017). Questo vuole dire costruire sia mondi narrativi di finzione o immaginari — la fantascienza è il principale genere delegato a questo procedimento —, sia costruire proiezioni future in forma narrativa del nostro stesso mondo, veri e propri mondi possibili in continuità col presente — come nel caso della *design fiction* in campo imprenditoriale. Ma quali sono le forme funzionali al fine di narrare il futuro e, in particolare, la sua incertezza?

2. Rappresentare l'irrappresentabile e l'incertezza

Già nel 2016 lo scrittore Amitav Ghosh aveva messo in evidenza la difficoltà di proporre in modo efficace attraverso la narrazione il tema del *climate change* (Ghosh 2016). Il principale scoglio consiste nel fatto che le questioni ambientali, come ha detto Timothy Morton (2013), appartengono alla categoria degli *iper-oggetti*. Si tratta di fenomeni che diventano per noi strutturalmente inconcepibili perché cognitivamente

non rappresentabili, perché fuori scala rispetto a ciò che coinvolge la nostra comune esperienza. Un fenomeno che è in sé troppo vasto, articolato e complesso per la nostra capacità di rappresentazione, e troppo lento e di lunga durata nel suo percorso di sviluppo perché ce ne possiamo fare una ragione dal punto di vista temporale. È simile alla abituale difficoltà che abbiamo ogni volta che ci vengono prospettati eventi così estesi, e avvenuti così lontano nel tempo, da risultare per noi difficilmente collocabili all'interno della scala di riferimento dello "storico", come può essere il caso della frase "i dinosauri si sono estinti circa 66 milioni di anni fa". Quel "circa" è evidentemente pieno di conseguenze dal punto di vista della rappresentabilità cognitiva: non è accaduto tutto in un giorno e l'evento descritto così sinteticamente ha colpito l'ecosistema in modo scalare e differenziato a seconda delle specie e degli habitat. Costruire una rappresentazione adeguata di un iperoggetto è quindi una sfida, sia cognitivamente che narrativamente parlando.¹ Il compito apparentemente impossibile che si prefigge la narrativa *cli-fi* è quindi quello di prefigurare anche l'inconcepibile o l'irrapresentabile. A questo punto si aprono una serie di quesiti: quale strada dovrebbe percorrere la *cli-fi*? Dove dovrebbe trovare un modello narrativo efficace?

Esiste un'altra questione che rende problematica la rappresentazione delle questioni legate alla sostenibilità ambientale. Queste tematiche si legano infatti al tema più generale, come abbiamo accennato, della *incertezza* riguardo al futuro. Il problema è che dichiarare che di fronte ad un fenomeno ci si trova in una condizione di incertezza può determinare, oltre che timori, anche indifferenza oppure forme di fatalismo. Se il futuro è incerto in termini assoluti si genera una sensazione di impotenza, si afferma l'idea che non ci sia alcuna necessità di agire, quindi si ignora il fenomeno. La chiave potrebbe essere quella di cercare di eliminare l'incertezza riguardo al futuro proponendo soluzioni. Ma se questo risulta di fatto spesso impossibile — quantomeno in termini semplici e lineari —, resta aperta la strada di trovare un modo di insegnare a coesistere con l'incertezza, che è invece un obiettivo ragionevole e raggiungibile. L'idea è quella di porsi nella posizione di una

¹ Non è un caso se la sfida di rappresentare quanto ipoteticamente accaduto 66 milioni di anni fa sia stata accolta narrativamente da una forma mediale particolarmente malleabile come l'animazione, vale a dire il *franchise* cinematografico dei 20th Century Studios *Ice Age* (Usa, 2002 -).

coesistenza con l'incertezza che non preveda la passività dell'inazione, ma la consapevolezza della presenza di qualcosa che determina la sensazione di incertezza e di insicurezza, ma su cui è possibile assumere un atteggiamento critico e reattivo, quindi resiliente. La seconda questione, dopo quella di riuscire a narrare l'incommensurabile, sarebbe quindi quella di capire quali *forme narrative* possano aiutare a determinare in modo funzionale questo tipo di consapevolezza di fronte all'incertezza, senza provocare passività o rassegnazione.

Il narratologo Marco Caracciolo (2022, p. 5) si è chiesto attraverso quali *forme* la narrativa contemporanea possa *negoziare* l'incertezza (rielaborando quanto sostenuto da Herman and Vervaeck 2017). In sostanza, Caracciolo si pone la questione di quali siano le forme narrative adeguate o funzionali alla accettazione di un problema sovradimensionato rispetto alla nostra abituale percezione — un iperoggetto —, e produttore di incertezza etica ed esistenziale. In questa direzione si sono mosse, nell'ultimo decennio, le ricerche della cosiddetta eco-narratologia (James 2015; Weik von Mossner 2017; James and Morel 2020), settore della ricerca narratologica che si è posto il problema di capire come le forme narrative possano rispondere, tra le altre, alla questione della crisi climatica. Il termine *negoziazione*, usato da Caracciolo, propone l'idea di una *contrattazione sociale*, vale a dire di iniziare un percorso critico volto a raggiungere una mediazione che apra alla discussione e alla interpretazione sociale e culturale, una volta riconosciuta l'esistenza della questione. Ed è la contrattazione che può portare all'accordo, e quindi a definire una linea di azione nei confronti della questione dell'antropocene.

A questo punto si apre però il campo ad una questione più ampia ed è quella che riguarda l'efficacia della *cli-fi* (Clark 2015),² oppure, in una accezione più estesa del problema, della “anthropocene fiction” (Trexler 2015).³ Patrick Murphy ha messo in gioco quelle che chiama *strategie estetiche di persuasione* (Murphy 2015). In sostanza ritiene che la

² Esistono ricerche che hanno tentato di comprendere la concreta efficacia delle narrazioni nell'indurre una sensibilizzazione sui temi del climate change e dell'antropocene; vedi Schneider-Mayerson 2018, e Morris et al. 2019.

³ Nel presente testo si fa riferimento alla questione del *climate change* e del più ampio insieme delle problematiche legate all'impatto dell'umano sull'ecosistema, o antropocene, senza spesso distinguerle, ma consapevoli della diversa estensione del campo delle relative questioni. Il fattore rilevante in questo contesto è il loro comune impatto sulla nostra percezione di incertezza sul futuro.

letteratura e altre forme di produzione estetica abbiano la capacità di spingere le persone verso un impegno emotivo e intellettuale riguardo alle tematiche ecologiche. Ma non è necessario che la questione ambientale sia di fatto rappresentata nella narrazione perché quest'ultima sia efficace nel determinare una discussione, e relativa contrattazione, culturale. Ed è a questo punto che entra in gioco la tematica più ampia dell'incertezza riguardo al futuro e le diverse forme narrative usate per rappresentarla. Ad esempio, Adeline Johns-Putra (2019) ritiene che la *cli-fi* rappresenti l'incertezza riguardo al futuro attraverso la messa in questione delle relazioni genitoriali in quanto eticamente correlate alla questione della responsabilità riguardo al mondo che lasciamo alle generazioni future. Peter Vermeulen (2020) estende l'efficacia della narrazione riguardo alle tematiche dell'antropocene a tutte le forme di *world-making* basate sulla rappresentazione di un "world-without-us", a tutti quei casi in cui le stesse dinamiche formali di costruzione del mondo narrativo da parte del fruitore del racconto vengono messe in scacco o in discussione — come nel caso di tanta *weird fiction*. Il campo delle forme si estende quindi al di là della semplice e diretta rappresentazione attraverso la narrazione dei temi legati al *climate change* e all'antropocene — e al relativo senso di incertezza riguardo al futuro.

Ma quali forme narrative vengono solitamente usate per aprire una *contrattazione culturale* riguardo all'incertezza climatica? In generale, il racconto riguardo ad un futuro incerto e minaccioso, come può essere quello determinato dal *climate change*, può percorrere due strade: quella apocalittica o quella post-apocalittica. La prima racconta di una minaccia di distruzione futura ancora da realizzarsi o in corso di realizzazione, mentre la seconda forma si proietta invece verso una realtà che subisce le conseguenze di un evento apocalittico già accaduto nel momento in cui si avvia la narrazione (incidente o guerra nucleare, epidemia, disastro ecologico-ambientale che sia). La narrazione apocalittica ha a sua volta due possibili percorsi: raccontare il rapido evolversi della crisi e l'inevitabile evento catastrofico, oppure scegliere una chiave più lenta, ma non per questo meno inquietante e di impatto emotivo.

Potremmo dire che in questo caso si tratta di percorrere la strada della quotidianità nell'apocalittico. Il meccanismo narrativo si basa sull'inserire il fenomeno inquietante, generatore di incertezza, nel ciclo dell'esistenza quotidiana — come a rispecchiarne la lentezza, altrimenti

incomprensibile, secondo cui viene ad interferire con le nostre esistenze. In tal modo dando anche la percezione al fruitore della narrazione di una continuità con il proprio stesso mondo. Come strategia narrativa ricorda la distinzione che il narratologo Meir Sternberg (1992) compie fra le tre fondamentali procedure di gestione del “non detto” in un racconto. Se qualcosa di inatteso capita all’improvviso, l’effetto per il lettore/spettatore sarà quello puntuale della *sorpresa*; se invece l’evento straordinario avviene dopo essere stato preparato, e quindi è atteso a breve termine dal lettore/spettatore, allora avremo l’effetto di *suspense*; ma se il non detto, l’evento straordinario, viene proposto come diffuso o inserito nel lento fluire del racconto come un quesito senza una risposta (se non nel finale), allora avremo per il lettore/spettatore un effetto di più lunga ed intensa durata, quello della *curiosità*. L’attenzione del fruitore della narrazione è in quest’ultimo caso focalizzata in modo prolungato sul fenomeno nella sua complessità ed estensione, senza che si manifesti di fatto come un evento straordinario in senso proprio. In sostanza, lo straordinario inserito nell’ordinario prolunga la sua efficacia narrativa e lo collega strettamente alla quotidianità del mondo stesso in cui viviamo.

3. Serie televisive e *climate change*

La domanda generale da porsi a questo punto è se sia possibile identificare una *climate fiction* televisiva. Il cambiamento climatico è un argomento ricorrente di discussione pubblica legato alla macro-area delle questioni ambientali. Di conseguenza la presenza di questo tema nei media è da considerare quasi inevitabile (Painter 2013). La letteratura e il cinema, ad esempio, hanno dato ampio spazio alla sua rappresentazione, tanto da permettere la definizione di uno specifico sottogenere narrativo comune ai due media, appunto la citata *climate fiction* o *cli-fi* (Leikam and Leyda 2017; Baysal 2021). Ma la televisione sembra ancora rivelare delle zone d’ombra. Se i documentari dedicati al tema — sia quelli di derivazione cinematografica che quelli espressamente creati per la televisione —, hanno una costante presenza televisiva, ben pochi sono gli esempi di opere di finzione, o di serie tv, che lo affrontino. È

possibile identificare una *climate-fiction* televisiva come quella già espressa dalla letteratura e dal cinema?

È stata già più volte sottolineata la scarsa presenza di fiction televisiva sul *climate change* (Dembicki 2019; Leszkiewicz 2019; Low 2019). La risposta riguardo al motivo per cui sembra essere così difficile sviluppare narrazioni su questo argomento è di complessa soluzione. La risposta che viene solitamente fornita è che sia impossibile trovare un modo di rendere narrabile un tema così complesso dal punto di vista della discussione scientifica e socio-culturale — una questione che abbiamo già visto posta per la letteratura. La complessità della discussione nel contesto sociale potrebbe fare intendere che non si vogliano toccare tematiche sensibili culturalmente e che potrebbero fomentare critiche nei confronti della produzione. O forse si fa riferimento alla complessità interna del tema da un punto di vista sia scientifico che culturale, alla già evocata difficoltà di percepire o concepire il problema data la sua vastità e incommensurabilità da un punto di vista spaziale e temporale per lo spettatore. Alcuni produttori hanno affermato anche che le tematiche ambientali siano un tema che non interessa allo spettatore televisivo di serie tv, alla ricerca di emozioni e di trame spettacolari, anche se basterebbe citare il caso del successo della serie tv *Chernobyl* (HBO, 2019) per smentire questa affermazione. Inoltre, come detto, letteratura e cinema hanno già proposto narrazioni su questo tema, identificando tra l'altro le forme narrative in cui collocare queste tematiche, vale a dire quelle della distopia e dell'ucronia, collegate ai macrogeneri della fantascienza e del fantasy.

Nei paesi del nord Europa qualche passo è stato fatto, come nel caso delle due serie tv norvegesi *Occupied* (*Okkupert*, Tv2 Norway/Netflix, 2015, 2017) e *Ragnarok* (Netflix, 2020-in produzione), ma anche della serie tv tedesca *Dark* (Netflix, 2017-20), anche se nel primo caso si tratta di una serie di fanta-politica in cui il tema del *climate change* è il semplice innesco del meccanismo narrativo e viene rapidamente dimenticato e collocato sullo sfondo delle vicende narrate. Nel caso di *Ragnarok* la tematica cli-fi resta nascosta tra le pieghe della riscrittura della mitologia nordica e sottesa allo scontro tra gli dei, filo-ecologisti, e i giganti, sfruttatori delle risorse del pianeta. Nel caso della serie *Dark* ad essere posta al centro dell'attenzione dello spettatore è una più generale considerazione per i danni che l'uomo sta portando all'ambiente in una chiave apocalittica o post-apocalittica, ma di più difficile lettura

è la presenza della tematica direttamente connessa al *climate change*. In sostanza se vogliamo cercare di individuare una *cli-fi* televisiva dobbiamo spostare la nostra attenzione su altri prodotti caratterizzati in maniera diversa, lontani dal fantasy e dalla fantascienza.

Di quello che stiamo cercando abbiamo in realtà un esempio in chiave storica, rivolto al passato, che è quello citato della miniserie tv *Chernobyl*. In questa miniserie — che ha l'intento quasi documentaristico di riportare gli eventi legati all'incidente nucleare avvenuto nel 1986 —, assistiamo nel corso della narrazione alla rappresentazione della distruzione di una quotidianità, dell'ordinaria esistenza della città di Pripyat, attraverso un accadimento straordinario. Il tutto può risultare apocalittico, ma non si tratta di *science fiction*. Ci troviamo di fronte all'esempio di qualcosa di straordinario che si inserisce nello scorrere di esistenze quotidiane, e in questo caso di un vissuto, almeno per la generazione che era adulta nel 1986. Questo spinge gli spettatori ad elaborare una riflessione sulle conseguenze delle nostre azioni sull'ambiente e sugli altri esseri umani, e lo fa attraverso precise scelte formali dal punto di vista narrativo che portano appunto lo straordinario nell'ordinario. Ma questa è una narrazione basata sul passato, sulla Storia, che ci porta a riflettere sul futuro a partire da un evento puntuale e catastrofico già avvenuto. Esiste la possibilità di una narrazione che apra una prospettiva sul futuro e sulla sua incertezza in questi stessi termini, di uno straordinario che si inserisce nell'ordinario, ma senza guardare al passato e ad un singolo accadimento?⁴

4. L'ordinarietà dello straordinario

La serialità, dal punto di vista della sua generale forma narrativa, mette in gioco un meccanismo che, nella percezione dello spettatore, richiama il ritmo della nostra stessa esistenza quotidiana. La serializzazione di una storia su un arco narrativo esteso crea forme di familiarizzazione con il mondo narrativo diverse da quelle di altre forme di rac-

⁴ Nel contesto italiano si potrebbero citare, come parallele a quella ispirate dall'incidente di Chernobyl, le narrazioni di finzione riguardanti il disastro del Vajont (i vari cortometraggi ad esso ispirati e il film *Vajont* del 2001, fino al monologo teatrale di Marco Paolini e Gabriele Vacis, *Il racconto del Vajont*, del 1993).

conto. Questo consente allo spettatore di accettare il mondo rappresentato a piccoli passi, permette una forma di creazione del senso di immersione molto più profonda e complessa.

Per quanto riguarda le tematiche inquietanti e dissonanti dell'antropocene e del *climate change*, come detto, la forma di rappresentazione narrativa più semplice sembra essere quella di inserirle in un mondo straordinario — il post-apocalittico, la distopia in termini radicali, l'ucronia, il viaggio nel tempo. In tal modo si cerca di generare lo shock, la sorpresa, lo straniamento — vedi il caso di alcune narrazioni audiovisive, cinematografiche (e televisive), come *2022. I sopravvissuti* (1973), *Waterworld* (1985), *The Day after Tomorrow* (2004), *Interstellar* (2014), *Snowpiercer* (2013; serie tv 2020), o la serie di film ispirati al mondo di *Mad Max* (1979; 1981; 1985; 2015; 2024).

Diversa, come detto — rispetto alla strategia di inserire “lo straordinario nello straordinario stesso” —, è la strategia di inserire il tema straordinario in un mondo ordinario, nel quotidiano, di collegarlo al lento mutare di abitudini quotidiane, ad un impercettibile spostamento di routine note. Si genera in questo modo una forma di curiosità narrativa nello spettatore attraverso il suo procedere lento e step by step verso la costruzione di un mondo narrativo apparentemente coerente con il suo mondo di riferimento quotidiano. Ed è in tal senso che il formato della serialità diventa funzionale a questa costruzione, poiché concede attraverso un ritmo lungo e rallentato la presa di coscienza e di familiarità con un mondo alternativo. Di fatto si ottiene un più forte effetto di realtà ed una maggiore efficacia immersiva.

Lo stesso Caracciolo (2021, p. 33) aveva sottolineato come, nel caso della letteratura, alcune forme alternative di rappresentazione della temporalità non lineari (loop temporali, viaggi nel tempo, incertezza nella determinazione del livello temporale) possano diventare forme utili a rappresentare la problematicità e l'incertezza suscitate dalle questioni correlate all'antropocene. Nel nostro caso si tratta invece di chiamare in causa forme di temporalità assolutamente lineari, ma che nascondono al loro interno il richiamo disturbante per lo spettatore a qualcosa di inquietante che muta lentamente — allo stesso passo della quotidianità —, la nostra percezione del mondo, del nostro stesso mondo. Un ritmo narrativo legato al passo della quotidianità che evita le forme estreme della temporalità della fantascienza, ma che possa essere ritenuto efficace nel suscitare una presa di coscienza delle questioni

dell'antropocene, per mettere in atto una loro *negoziiazione* o *contrattazione* sul piano culturale.

Il primo esempio di questa forma di narrazione è quello della serie tv inglese *Years and Years* (BBC One/HBO, 2019). La miniserie non è di fatto incentrata solo sull'incertezza relativa alle questioni ambientali, *climate change* nello specifico, ma chiama in causa una serie di ulteriori paure e timori presenti nel nostro contesto sociale di uguale portata e di altrettanto difficile trattamento narrativo. Scritto da Russel T. Davies è di fatto un family drama — o un “kitchen sink drama” come lo chiamano i britannici —, ma che intreccia le vicende della famiglia Lyons con gli sviluppi delle problematiche più rilevanti del nostro presente e di un ormai molto prossimo futuro. La narrazione parte nell'anno 2019 — quello della messa in onda della miniserie —, per fare un salto fino al 2024 e coprire poi un arco temporale che arriva al 2029. Al centro della narrazione sono le vicende dei componenti della famiglia Lyons — la nonna Muriel e i suoi quattro nipoti, Stephen, Daniel, Rosie e Edith, con relative famiglie —, ma le vere protagoniste sono le nostre paure nei confronti del futuro. L'Inghilterra affronta le conseguenze della Brexit e al governo sale una imprenditrice populista, Vivienne Rook (interpretata da Emma Thompson); Trump, al suo secondo mandato, risponde con un attacco nucleare alla Cina quando quest'ultima costruisce un'isola artificiale a scopi militari; la Russia ha aggredito e annesso l'Ucraina (questo si è in parte oggi avverato) provocando una vasta migrazione verso l'Europa e quindi anche verso l'Inghilterra; l'uso delle tecnologie è sempre più invasivo (uno dei personaggi perde il lavoro a causa delle AI); la devastazione dell'ambiente porta a cambiamenti climatici che provocano inondazioni e estinzione di specie animali — veniamo a sapere che ci sono stati ottanta giorni continui di pioggia, numerose inondazioni e relative ondate di calore, e che esistono restrizioni nell'uso dell'acqua (nella realtà, un “hosepipe ban” è entrato in vigore nell'estate 2023 in alcune regioni inglesi) —, mentre alcuni prodotti sono diventati introvabili, cioccolata e banane, ad esempio. Tutto questo però viene inserito in una struttura narrativa che ci porta ad avere esperienza di questi eventi di vaste dimensioni, nei termini di scala più ridotta del familiare. Sono i piccoli drammi della famiglia Lyons ad introdurre i drammi di portata più ampia. In sostanza la straordinarietà degli accadimenti viene in un certo modo addomesticata dal ritmo della quotidianità dello sviluppo narrativo di un *family drama*.

Lo straordinario nella quotidianità di *Years and Years* porta lo spettatore a ridurre ad una dimensione più comprensibile accadimenti di una portata altrimenti incommensurabili alla norma delle nostre esistenze. Anche la continuità temporale — la storia ci parla di un futuro ipotizzabile di qui a poco —, aggiunge ulteriori possibilità di accogliere l'ipotesi che si debba affrontare a breve qualcosa di simile. Il personaggio più interessante riguardo alla questione della negoziazione o contrattazione culturale di queste macro-tematiche è la matriarca della famiglia Lyons, l'anziana Muriel. È lei, infatti, a ricondurre la famiglia alla questione morale centrale: dobbiamo assumerci la responsabilità di quanto stiamo provocando. L'opposizione fondamentale di opinioni è quella sintetizzabile nelle due frasi simbolo, l'una di Muriel, "It's our fault", l'altra della politicante populista, "I don't give a fuck". Questa prossimità esperienziale determinata dalle forme del racconto non può che portare ad una presa di coscienza, ad una prossimità cognitiva ed emotiva, delle problematiche così evocate. In tal modo vengono rappresentate nella finzione narrativa le due opposte posizioni del *negazionismo climatico* e dell'*attivismo climatico*. Ma lo scorrere stesso del racconto porta a identificare una terza via, una ipotetica soluzione, per via di contrattazione culturale. Quella di una *consapevolezza climatica* frutto di una presa di coscienza della questione senza assumere posizioni estreme e radicali. Questo è legato al meccanismo di familiarizzazione con le incertezze del futuro, e con la questione del *climate change* tra le altre, che non porti ad una visione puramente conflittuale, ma "contrattuale". Una accettazione e familiarizzazione che viene innescata da questo tipo particolare di costruzione narrativa che inserisce lo straordinario, passo dopo passo, nel quotidiano.

Il secondo caso preso in considerazione è quello della serie statunitense *Extrapolations. Oltre il limite* (*Extrapolations*, AppleTV+, 2023).⁵ Si tratta di una serie, creata da Scott Z. Burns, che descrive gli effetti del *climate change* attraverso una sequenza di storie tra loro interconnesse. La cronologia sottesa alla struttura narrativa delle puntate non è propriamente continua, dato che gli otto episodi coprono un arco di ventitré anni, ma in modo discontinuo appunto: gli anni corrispondenti ai

⁵ Il titolo fa riferimento al concetto matematico di *estrapolazione*, operazione attraverso cui si calcolano approssimativamente i valori di una funzione al di fuori dell'intervallo in cui i valori per quella funzione sono noti. Si tratta quindi di valutare il modo in cui un fenomeno si possa sviluppare nel futuro in funzione dei dati noti, ma con un certo grado di azzardo. Da qui il riferimento all'antropocene e alle problematiche correlate ai suoi possibili sviluppi.

singoli episodi sono infatti il 2037, il 2046, il 2047, il 2059 (due episodi), il 2066, il 2068, e il 2070. In questo futuro prossimo gli effetti del cambiamento climatico sono entrati nella vita quotidiana delle persone che si sono assuefatte alle più o meno rilevanti trasformazioni che le loro esistenze hanno subito. Nel corso delle puntate gli spettatori vengono infatti posti di fronte a questo meccanismo di una lenta accettazione delle conseguenze e degli effetti, che l'ecosistema sta subendo a causa dell'azione umana. La costante presenza di incendi, l'acidificazione delle acque marine, la desertificazione, l'inquinamento atmosferico, le malattie derivate dalla devastazione ambientale — come il cosiddetto “cuore estivo”, una forma di cardiopatia legata all'esposizione prolungata ad alte temperature —, sono gli effetti con cui i personaggi di questo mondo narrativo sono dovuti scendere a compromesso, accettandone la presenza per continuare a sopravvivere. Tutto questo non è evidentemente così strano e alieno dalla percezione dello spettatore che riconosce, in forma amplificata, quegli stessi effetti sull'ecosistema che sono diventati una costante nell'informazione e nel nostro rapporto con il mondo in cui viviamo.

Per dare questo effetto di immersione in una quotidianità viene sfruttata la stessa struttura formale della narrazione. Si tratta di una costruzione narrativa corale in cui i personaggi appaiono e ricompaiono negli episodi a distanza di tempo.⁶ Viene creato un sistema che si potrebbe definire del “passaggio del testimone” tra un episodio e l'altro tra i personaggi principali e quelli secondari. I personaggi che sono secondari in un episodio, o che in esso vengono solo rapidamente introdotti, ricompariranno come protagonisti di un episodio successivo, rendendo così evidente la continuità e la coerenza narrativa determinata dal loro “convivere nello stesso mondo”. Ad esempio, una delle protagoniste del primo episodio, Rebecca Shearer (interpretata da Sienna Miller), è una zoologa e attivista che sta attendendo un bambino e si trova costretta a fuggire da una foresta in fiamme; la ritroviamo nove anni dopo a comunicare con l'ultima balena sopravvissuta — l'episodio forse più intenso emotivamente — e con il figlio Ezra che soffre di una grave patologia cardiaca dovuta alla esposizione alle alte temperature quando era un feto (ep. 2); lo stesso Ezra, ormai adulto,

⁶ La serie viene definita impropriamente *antologica* come se gli episodi raccontassero vicende tra loro non correlate; in realtà viene fatto riferimento a diverse linee narrative nei singoli episodi, ma tutte partecipanti dello stesso mondo.

sarà il protagonista del sesto episodio ambientato nel 2066. Questo stesso meccanismo viene ripetuto per altri personaggi che appaiono spesso rapidamente per riapparire, quasi attraverso un fenomeno di carsismo narrativo, al centro di una linea narrativa successiva. Questo intreccio di esistenze rende ancora più efficace quella sensazione di immersione in una normalità o quotidianità di quei personaggi con cui compartecipiamo le esperienze da loro vissute. I diversi modi in cui si trovano costretti ad interagire con l'ambiente, sempre più devastato di episodio in episodio, ci vengono presentati attraverso la normalità del loro quotidiano. Il fatto che in India nel 2059 di giorno sia sconsigliato circolare esponendosi ai raggi solari e a picchi di temperatura mortali, viene rappresentato attraverso un ritmo di vita notturno ormai consolidato e accettato dai più (ep. 5).⁷ In *Extrapolations* ci troviamo di fronte alla rappresentazione di una continuità con il nostro quotidiano attraverso la stessa forma della costruzione narrativa che intreccia quelle esistenze tra loro nel contesto di una quotidianità che è poi solo l'esasperazione — l'estrapolazione, appunto —, di quanto accade nel nostro quotidiano.

Conclusioni

Quella che si è cercato di identificare è una sorta di poetica della narrazione seriale che inserisca l'incertezza e l'inconcepibilità del futuro nell'ordinario e nel quotidiano. La funzione di queste strutture narrative — dall'uso del genere del *family drama* alla forma corale di narrazione — è quella di mettere in continuità quei mondi narrativi con il nostro stesso quotidiano, con le nostre esistenze. Risulta quindi difficile parlare di fantascienza, ma semmai si dovrebbero identificare queste narrazioni televisive come *proiezioni nel futuro* di ciò che è già in atto, di ciò che stiamo già vivendo, ma amplificato o portato alle sue conseguenze, non necessariamente estreme, ma logiche o razionali. L'incertezza del futuro viene così ad essere introdotta in un circolo virtuoso di messa in discussione, di *contrattazione culturale*, rendendola fruibile e

⁷ Anche in questo caso, i due protagonisti del quinto episodio erano già stati rapidamente introdotti nelle fasi finali dell'episodio precedente, creando così continuità tra gli episodi stessi, come detto, attraverso una sorta di passaggio del testimone, o di staffetta, tra i personaggi da una linea narrativa ad un'altra.

concepibile per lo spettatore attraverso lo strumento narrativo della serialità e la rielaborazione delle sue forme.

Riferimenti bibliografici

- BAYSAL K. (2021) *Apocalyptic Visions in the Anthropocene and the Rise of Climate Fiction*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne
- BONI M. (2017) *World Building. Transmedia, Fans, Industries*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- CARACCILO M. (2021) *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, University of Virginia Press, Charlottesville.
- . (2022) *Contemporary Fiction and Climate Uncertainty. Narrating Unstable Futures*, Bloomsbury Academic, London-New York.
- CHRISTENSEN J. (2019) *Cli-fi (Climate Fiction) on the Big Screen Changes Minds about Real Climate Change*, “CNN Health”, February 8, 2019; <https://edition.cnn.com/2019/02/08/world/climate-change-movies-eprise/index.html>
- DEMBICKI G. (2019) *Climate Change Is Everywhere. Just Not on TV*, “Vice”, July 15, 2019; https://www.vice.com/en_us/article/wjv3bq/climate-change-is-everywhere-just-not-on-tv.
- GHOSH A. (2016) *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, University of Chicago Press, Chicago.
- HERMAN L. AND VERVAECK B. (2017) *A Theory of Narrative in Culture*, “Poetics Today”, 38(4): 605-34.
- JAMES E. (2015) *The Storyworld Accord. Econarratology and Postcolonial Narratives*, University of Nebraska Press, Lincoln.
- JAMES E. and MOREL E. (2020) *Environment and Narrative. New Directions in Econarratology*, Ohio State University Press, Columbus.
- JONES C., HINE D.W. and MARKS A. (2017) *The Future Is Now: Reducing Psychological Distance to Increase Public Engagement with Climate Change*, “Risk Analysis”, 37(2): 331–341.
- JOHNS-PUTRA A. (2019) *Climate Change and the Contemporary Novel*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LEIKAM S. and LEYDA J. (2017) *Cli-Fi and American Studies: An Introduction*, “Amerikastudien/American Studies”, 62 (1): 109-114.
- LEISEROWITZ, A. (2004). *Before and After The Day After Tomorrow: A U.S. Study of Climate Change Risk Perception*, “Environment”, 46(9): 22–37.
- LESZKIEWICZ A. (2019) “TV’s Climate Change Problem”, *NewStatesman*, July 31, 2019; <https://www.newstatesman.com/climate-change-television-big-little-lies-chernobyl-game-thrones>.

- LOW E. (2019) *Hollywood Grapples with Right Approach to Climate Change in Movies, TV Shows*, "Variety", September 11, 2019; <https://variety.com/2019/film/features/hollywood-climate-change-darren-aronsky-1203330824/>.
- MEHNERT A. (2016) *Climate Change Fictions: Representations of Global Warming in American Literature*, Palgrave MacMillan, London.
- MORRIS B., CHRYSOCHOU P., DALGAARD CHRISTENSEN J., ORQUIN J.L., BARRAZA, ZAK, P.J., MITKIDIS, P. (2019) *Stories vs. Facts: Triggering Emotion and Action-taking on Climate Change*, "Climatic Change", 154: 19–36.
- MORTON T. (2013) *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World (Posthumanities)*, University of Minnesota Press, Minneapolis (trad. It. *Iperoggetti*, Roma, Nero editions, 2018).
- MURPHY P.D. (2015) *Persuasive Aesthetic Ecocritical Praxis: Climate Change, Subsistence, and Questionable Futures*, Lexington Books, Lanham.
- PAINTER J. (2013) *Climate Change in the Media: Reporting Risk and Uncertainty*, IB Tauris, New York.
- PAURA, R. (2022) *Occupare il futuro. Prevedere, anticipare e trasformare il mondo di domani*, Codice Edizioni, Torino.
- SCHNEIDER-MAYERSON M. (2018) *The Influence of Climate Fiction. An Empirical Survey of Readers*, "Environmental Humanities", 10(2): 473–500.
- STERNBERG M. (1992) *Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity*, "Poetics Today", 13(3): 463–541.
- TREXLER A. (2015) *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*, University of Virginia Press, Charlottesville.
- VERMEULEN, P. (2020) *Literature and the Anthropocene*, Routledge, New York.
- WEIK VON MOSSNER, A. (2017) *Affective Ecologies. Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*, Ohio State University Press, Columbus.