

Non possiamo non dirci distopici. Il difficile rapporto delle serie televisive con il cambiamento climatico e le catastrofi

Questo articolo affronta il complicato rapporto tra la narrazione seriale e le catastrofi ambientali. Seguendo la riflessione di Ghosh che sottolinea l'impossibilità di uscire dalla logica dell'eccezionale e dell'inaudito quando si parla di cambiamento climatico, saranno analizzate alcune recenti produzioni seriali che scelgono un setting nel futuro prossimo per raccontare gli effetti di un'apocalisse (Silo e Paradise). Anche le serie che ricostruiscono una attualità di un passato prossimo non smontano questa logica (Chernobyl e Treme). Nondimeno, la produzione di finzione per i tanti schermi della nostra esistenza può assumere un ruolo strategico nella difficile comunicazione intergenerazionale sulle criticità ambientali.

We cannot Help but Call Ourselves Dystopian. The difficult Relationship between Television Series, Climate Change, and Catastrophes

This article explores the complex relationship between serialized narratives and environmental catastrophes. Following Ghosh's reflection, which emphasizes the impossibility of escaping the logic of the exceptional and the unprecedented when discussing climate change, we will analyze some recent serial productions that choose a near-future setting to narrate the effects of an apocalypse (Silo and Paradise). Even series that reconstruct a recent past do not challenge this logic (Chernobyl and Treme). Nonetheless, the production of fiction for the many screens of our existence can play a strategic role in the challenging intergenerational communication on environmental issues.

Parole chiave: cambiamento climatico, scenari distopici, serie tv, discorso sull'ambiente

Keywords: climate change, dystopian scenarios, TV series, environmental discourse

Fabio Amato, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» – famato@unior.it

1. Introduzione

Come ci ricorda Amitav Ghosh, è solo nell'universo della narrazione fantascientifica che, a lungo, ha trovato posto il cambiamento climatico e le criticità del rapporto con la natura. «È come se nell'immaginario letterario il cambiamento climatico fosse in qualche modo imparentato con gli extraterrestri e i viaggi interplanetari» (Ghosh, 2017, p. 14). Come se fossimo incapaci di narrare quello che evolve rapidamente sotto i nostri occhi, colpiti da una «grande cecità» (come recita la traduzione del saggio) che ci spinge ad ascrivere alla categoria dell'indicibile, dell'improbabile e dell'inaudito alcuni fenomeni come «violente alluvioni, tempeste epocali, prolungate siccità, ondate di calore senza precedenti, frane improvvise, furiosi torrenti creati dallo scioglimen-

to dei ghiacciai» (*ibidem*, p. 32), tutti eventi che ormai accompagnano il nostro quotidiano. Si tratta di una negazione che si sostanzia nell'incapacità di rinunciare al nostro stile di vita, nonostante il cambiamento generato dall'Antropocene¹ da potenza si sia ormai atto. Non sembra sfuggire a questa logica la produzione delle serie televisive, al centro di questo contributo, sul tema delle criticità ambientali e sugli esiti catastrofici di queste ultime. Come vedremo, anche in questi casi, la descrizione degli effetti deleteri del cambiamento climatico di stringente attualità sfugge alle pur complesse strutture diegetiche: si ricorre quasi sempre a scenari distopici differiti nel tempo, frutto di eventi catastrofici, spesso nemmeno ben precisati.

In questo ci soccorre l'approccio dell'*ecocriticism*, che nasce focalizzandosi sul modo in cui l'ambiente

fisico viene raccontato nell'universo finzionale della letteratura (Glotfelty e Fromm, 1996) e nel corso del tempo si è esteso ad altri ambiti tematici e soprattutto ha sollecitato altri mezzi e strumenti di analisi guardando con interesse alla fotografia, al teatro, alla storia dell'arte (Garrad, 2004; dell'Agnese, 2011) non escludendo la musica pop (Ingram, 2011).

Grazie alle *popular geopolitics*, queste considerazioni possono essere riproposte per la galassia pro-teiforme e sempre più vasta della serialità, ormai da oltre vent'anni affermata come produzione artistica raffinata e non più marginale, divenendo modalità autonoma di rappresentazione del «geo» (Amato e dell'Agnese, 2015). Lo studio dell'immaginario geografico attraverso i media può seguire due direzioni: da una parte l'analisi dell'*audience* e, dunque, di come il messaggio e la rappresentazione filmica incidano sulle persone, sulle percezioni e sui comportamenti degli spettatori, dall'altra l'interpretazione di prodotti mediatici come testi portatori di narrazioni, rappresentazioni e stereotipi (Burgess e Gold, 1985).

Negli ultimi decenni, le produzioni finzionali destinate agli schermi (parlare solo di «televisivo» è sicuramente riduttivo) si sono incrementate a dismisura, abbandonando la funzione di intrattenimento superficiale e consentendo di catturare il rapporto tra locale e globale da più punti di vista. Basti pensare al luogo di produzione, al mezzo di diffusione, alla nuova modalità di fruizione del pubblico che, oltre a moltiplicare gli «schermi», accrescono in maniera bulimica gli spazi di interesse nel web, finendo con il condizionare, attraverso il gradimento, la chiusura o la proposizione di una nuova stagione della serie oggetto di attenzione. Il linguaggio delle serie contribuisce a modellare, più di prima, l'immaginario collettivo e i rapporti di potere, confermando il ruolo politico assunto anche da questo tipo di narrazioni.

Bisogna ricordare che l'attenzione per la catastrofe e gli scenari apocalittici non è una novità della contemporaneità, bensì un longevo nucleo mitico sempre fertile per l'universo finzionale, in grado di generare storie e di essere riattualizzato e risemantizzato anche nella cultura di massa (Ortoleva, 2019).

La capacità da parte della florida industria della fiction in generale di raccontare la stagione contemporanea delle catastrofi attraverso riposizionamenti nel tempo è stata documentata e analizzata da diverse ricerche anche nei primi anni dello stesso Gruppo di Lavoro A.Ge.I. su «Media e geografia» che promuove questo fascicolo (dell'Agnese e Rondinone, 2011). Sempre dell'Agnese (2022) si è fatta promotrice di un'agenda di ricerca in ambito ge-

ografico, con l'identificazione dei campi di indagine da aprire per esplorare la *Climate Fiction*, che riguardasse i riferimenti spaziali, i principali protagonisti e il discorso sull'ambiente, una proposta che pur non avendo avuto ancora seguito meriterebbe di essere intrapresa. Una sistematizzazione di tutta la produzione del nuovo millennio è, invece, già operativa con il progetto *Atlante delle distopie mediatiche* promosso da Massimo Scaglioni dell'Università Cattolica di Milano², che non solo cura la ripartizione per macroaree geografiche, ma aggrega le produzioni in macrotemi come il filone ambientale, quello epidemico e quello legato alla crisi della democrazia.

Gli esempi che sostanzieranno il contributo sono frutto della discrezionalità arbitraria dell'autore, nella piena consapevolezza che esisterebbero molte altre serie che avrebbero potuto essere evocate. Si ripercorreranno alcune delle serie più recenti (*Silo* e *Paradise*) che hanno come denominatore comune un modo di raccontare l'irreversibile crisi del rapporto degli esseri umani con la natura solo attraverso narrazioni distopiche. Sarà dato spazio, infine, ad esempi di ricostruzione storica legata a eventi catastrofici (*Chernobyl* e *Treme*).

2. La serialità e l'*ecocriticism*

I temi ambientali sono quasi sempre oggetto dei media tradizionali in occasione di circostanze emergenziali (terremoto, alluvione o altro). Questo appare paradossale pensando alla necessità di maturare una cura ordinaria indispensabile per far fronte all'impatto del *climate change* e alle sfide dello sviluppo sostenibile. In generale, i media hanno un ruolo critico nel rapporto tra scienza del clima, politiche pubbliche e cittadinanza. La rappresentazione mediatica del cambiamento climatico non è un semplice riflesso della realtà scientifica, ma il prodotto di complessi processi di «politica culturale» che svolgono una funzione di ponte comunicativo tra l'opinione pubblica, il dibattito politico e le risultanze tecnico-scientifiche³. La frequente manipolazione dell'incertezza utilizzata da parte degli attori politici e industriali si sostiene proprio sulla logica dell'equilibrio dei media per amplificare l'incertezza, ritardando così azioni operative (Boykoff, 2011). In tal senso, si conferma come la comunicazione ambientale sia intrinsecamente legata alle dinamiche di potere, determinando chi ha l'autorità di definire le sfide ecologiche e le relative soluzioni, attraverso l'uso del *framing*, cioè la selezione e valorizzazione di alcuni aspetti per orientare l'opinione pubblica (Hansen, 2019). In senso ampio, la cultura



popolare ha articolato discorsi ambientali, rivelando *bias* antropocentrici e potenziali per *agency* non-umana che si rivelano interessanti strumenti di analisi. In particolare, dal 2000, le serie televisive hanno assunto un ruolo centrale nella costruzione di discorsi sul cambiamento climatico, evolvendo dall'universo consolidato dei documentari scientifici verso narrazioni *Cli-Fi* complesse che mediano visioni geopolitiche di potere, spazio e ambiente (Giuliani, 2021). La serialità è un serbatoio inesauribile di possibilità per immaginare i destini dell'umanità (Coviello, 2025). Il tentativo promosso da Elena dell'Agnese (2021) di coniugare gli approcci della *popular geopolitics*, focalizzata sulla relazione tra potere e rappresentazione, con i metodi dell'*ecocriticism* che guarda ai manufatti culturali da una prospettiva ecologica, studiando il rapporto tra la cultura umana e il mondo fisico, contribuisce a meglio definire il ruolo assunto dalla produzione seriale. Come ci viene descritto dall'autrice, è possibile leggere nella serialità, come in altre produzioni finzionali, la duplicità di quanto viene veicolato: il messaggio esplicito e il discorso implicito. Da una parte, si registra un «messaggio» dell'opera, che esplicita connotazioni fortemente ambientaliste, dall'altra, un *discorso* implicito che frequentemente rafforza ideologie dominanti come l'antropocentrismo, il patriarcato e lo specismo. Sono in particolare le visioni distopiche e post-apocalittiche, che esprimono le paure contemporanee sul tema ambientale, a monopolizzare l'attenzione delle serie, seguendo un filone già consolidato di produzione cinematografica soprattutto di matrice hollywoodiana (Malatesta e Rondinone, 2011). Come i film, anche le serialità risultano potenti veicoli di espressione delle paure del tempo, tratteggiando le catastrofi legate all'ambiente, ai frutti impazziti del capitalismo e del consumismo. A conferma di quanto raccontato da Ghosh, il cambiamento climatico nelle serie tv assume un suo esplicito protagonismo in un dramma futuristico come *Extrapolations*⁴ dove le storie di vita quotidiana dei protagonisti si intrecciano in un futuro (gli episodi si collocano tra il 2037 e il 2070) ormai segnato dalla crisi climatica. La natura che si ribella è un'immagine che non ha bisogno delle serie per essere pubblicizzata, essendo tipica di una certa comunicazione mediatica che è capace di attribuire comportamenti umani alla natura (la stampa quotidiana è piena di titoli che evocano una «montagna assassina»), ma è giusto menzionare il thriller ecologico *The Swarm - il quinto giorno*⁵. Il cambiamento climatico irrompe anche nelle serie animate per ragazzi (*Meteoheroes*⁶) che intrecciano elementi di scienza al dramma umano, con funzioni di sensibilizzazione alle criticità ambientali. Difficile tratte-

giare dei denominatori comuni, tuttavia, oltre alla «reazione» all'impatto umano, i temi ricorsivi, quasi sempre presenti nei racconti, sono gli effetti sulla vita quotidiana delle persone e la necessità di adattarsi a un mondo in trasformazione.

In particolare, le ambientazioni non sono semplici sfondi ma spesso trasformano i paesaggi in attanti (Lussault, 2007; Amato, 2015). I luoghi verdi, ad esempio, sono spazi naturali idealizzati che rappresentano un rifugio dall'oppressione (il film «seriale» *Avatar* è uno degli esempi più noti). Ma, sempre secondo dell'Agnese (2021), si possono definire dei paesaggi ricorsivi come i *borderscapes* distopici (confini e muri che segregano in base alla classe, alla perfezione genetica o al ceto, come vedremo raccontati da *Silo* e *Paradise*) e ancora i paesaggi coperti di rifiuti (*wastelands*) come metafora dell'esito del turbocapitalismo. A queste tipologie si aggiungono le narrazioni post-apocalittiche che spesso esplorano una prospettiva biocentrica o ecocentrica, mostrando il collasso delle strutture umane e il ritorno della natura: il *franchise* di *The Walking Dead*⁷, da cui sono uscite diverse produzioni, ne è testimone per eccellenza. La rinaturalizzazione del mondo dopo una pandemia, sfidando la dicotomia essere umano-natura, mostra la transitorietà dell'ordine geopolitico, ma allo stesso tempo il riposizionarsi in sistemi di potere eternamente in conflitto: i *walking dead*, gli zombi che danno il nome alla serie, ben presto diventano semplice corredo a una narrazione incentrata sulle dinamiche dei gruppi, sui violenti conflitti tra di essi alla ricerca di un'egemonia incontrastata: la durissima lezione della pandemia è ben presto dimenticata e si sopravvive in condizioni di precarietà assoluta ricercando gli agi, le sicurezze e il potere di un tempo. *The Last of Us*⁸ è la più recente produzione che segue questo filone post-epidemico che pur accompagnandoci nel transito tra «un prima e un dopo», riproduce lo stesso stilema di TWD. Lo scenario apocalittico diventa anche il contesto per un ecofemminismo finzionale, come nel caso di *The Handmaid's Tale*⁹, dove l'oppressione del corpo femminile si associa a quello della natura, solo apparentemente tutelata dal nuovo ordine dispotico.

3. Nuova vita nel sottosuolo: *Silo* e *Paradise*

Le due serie che evocheremo (*Silo* e *Paradise*) sono accomunate da un dato solo apparentemente ovvio, ossia la sopravvivenza umana che viene trasferita nel sottosuolo a seguito di un'apocalisse ambientale. Sorprendenti successi degli ultimi anni, hanno in comune, tra l'altro, la produzione statu-

nitense (ma due piattaforme di distribuzione, *AppleTv+* e *Hulu*) e soprattutto l'uso della verticalità del processo di colonizzazione, con una singolare inversione topologica, che non implica più viaggi spaziali per raggiungere pianeti incontaminati da popolare.

In entrambi i casi la superficie è considerata inabitabile e la vita collettiva continua in una città-bunker scavata nella terra. Nulla più è rimasto da fare, e la chiusura e la separazione dal mondo esterno traducono la crisi ambientale in un mero problema di amministrazione dell'abitabilità.

Il sottosuolo, dunque, viene svuotato per poi essere riempito: l'azione abituale di estrazione di risorse da cui parte la costruzione dei manufatti e strutture necessarie alla vita avviene nello stesso luogo, un luogo primordiale dove l'essere umano prova a riprodurre la sua azione, lasciando l'ecosistema definitivamente compromesso alla componente non vivente, agli agenti atmosferici e a quel che resta della componente vivente. In questo contesto, il sottosuolo non funziona come semplice scenario, ma organizza una precisa politica dello spazio.

*Silo*¹⁰ è una serie ascritta alla categoria della fantascienza, creata da Graham Yost e basata sulla trilogia di romanzi di Hugh Howey dal titolo omonimo del 2011. Il gigantesco cilindro sotterraneo che dà il nome alla serie si sviluppa per un miglio ed è ripartito in 144 piani; ospita una società verticale di 10.112 persone (apparentemente gli ultimi sulla Terra) che coesistono in una società vincolata da norme stringenti che si crede siano destinate a proteggerle. Questa verticalità corrisponde a una rigida divisione sociale e a distribuzione del potere, per cui in alto si concentrano funzioni politico-amministrative e apparati di controllo (il sindaco, le autorità giudiziarie e il reparto strategico di *informational technology*), mentre nei piani inferiori lavorano i meccanici addetti alla manutenzione permanente del generatore che sostiene la vita energetica del Silo. Sotto tutti i livelli si trova una caverna che ospita i resti della gigantesca scavatrice che ha permesso la costruzione dell'edificio.

Il basso, dunque, sostiene materialmente il mondo, ma le politiche, il «senso» vero del mondo vengono prodotte altrove. L'assenza di ascensori, la centralità della scala e la presenza dei *porters* trasformano la mobilità (fisica e simbolicamente sociale) in una pratica faticosa e gerarchizzata.

L'ambiente esterno, la superficie terrestre, è devastato da esalazioni tossiche ed è visibile soltanto attraverso un dispositivo tecnico di mediazione, rappresentato da schermi che mostrano la de-

solazione e i corpi di chi ha provato a lasciare il Silo illudendosi di poter sopravvivere all'esterno.

Questa visione rappresenta il correlato necessario dell'ordine interno al Silo, poiché propone l'esterno non come uno spazio di cui è possibile riappropriarsi, bensì come un'immagine tossica che giustifica l'obbedienza. Così come l'*outside*, anche il passato è inaccessibile. Vige, infatti, un controllo strettissimo della memoria, in cui gli oggetti che testimoniano il passato sono illegittimi e la conoscenza delle cause della catastrofe viene repressa. Il governo del bunker è dunque, insieme, governo dei corpi e governo dell'archivio della memoria.

Per questa via, Silo mette in scena una radicale e straniante forma di *disambientazione*. La natura sopravvive in tracce residuali, non sono presenti né animali domestici, né fattorie. Fanno eccezione i campi di grano collocati sul fondo del Silo e la presenza di un coniglio nei ricordi d'infanzia della protagonista, già allora vietato alla domesticazione. Se l'ecosistema è sostituito da infrastrutture che assicurano aria, energia, coltivazione e sorveglianza, la questione ecologica viene tradotta in problema biopolitico. Non come relazione da ricostruire con la natura e il non umano, quindi, ma come gestione numerica della popolazione, efficientamento di materia ed energia.

Difatti, il regime di contingentamento prende il posto dell'abbondanza non solo in termini materiali ma anche memoriali e simbolici (Cassone, Surace e Thibault, 2018). La scarsità delle risorse nel sottosuolo di Silo viene gestita secondo una razionalità che richiama, da un lato, l'economia delle risorse naturali e, dall'altro, i paradigmi di gestione neo-malthusiani. Non come occasione per ripensare i rapporti ecologici tra società e ambiente, quindi, ma come problema di allocazione, contenimento dei consumi e ottimizzazione della sopravvivenza collettiva. Anche la riproduzione è sottoposta a criteri selettivi. Dal momento che il numero di abitanti del Silo deve rimanere stabile, l'opportunità di procreare viene attribuita solo a determinate famiglie con precise caratteristiche.

Nonostante tutto parta da una catastrofe ambientale, in effetti, in fondo il fulcro principale della serie non è affatto il «ritorno della natura». Non sembra si arrivi a comprendere le cause dello stato attuale del pianeta, che fa da sfondo con le sue tonalità di color ambrato, assumendo sempre di più un ruolo di protagonista apparentemente immobile. Non si immagina una società diversa dopo il collasso. Anzi, l'inquietudine generale trasmessa allo spettatore deriva proprio dalla sopravvivenza delle gerarchie sociali, rese ancora più rigide e cieche



dalla paura dell'esterno, anche in un mondo ecologicamente desertificato.

La ricostruzione del mondo in questo contesto può essere letta in termini di genere: si concede alle figure femminili, non solo l'eroica Juliette, un protagonismo positivo che contrasta con gli atteggiamenti di incertezza se non di conservatorismo e tradizionalismo della maggior parte dei protagonisti maschili. Nondimeno, secondo una consolidata struttura del racconto, si tratta di donne bianche, di aspetto gradevole che sono alla testa di *platoon* di eterogenea composizione razziale. Non a caso la serie ha inserito la tragica vicenda sentimentale della protagonista eteronormata come motore che la spinge alla ricerca della verità, elementi del tutto assenti nel racconto scritto.

Il *political thriller* post-apocalittico *Paradise*¹¹ lavora sul medesimo dispositivo sotterraneo, ma ne rovescia l'estetica. Dal buio e grigio claustrofobico di *Silo* passiamo a un'ambientazione che potrebbe sembrare quella di un ricco sobborgo perfettamente funzionante e apparentemente idilliaco, con villette, percorsi verdi, scuole, luoghi di consumo, infrastrutture culturali e perfino un cielo artificiale modulabile e temperature perfette (nella prima stagione non ci sono periodi atmosferici differenziati, ma solo un'eterna primavera, e proprio questa assenza viene discussa come destabilizzante nella stagione successiva). Dalle prime immagini non si ha l'impressione di vivere in un contesto artificiale, elemento che viene disvelato solo in chiusura dell'episodio pilota.

Se in *Silo* domina una scarsità visibile, in *Paradise* ritroviamo una sensazione di opulenza e abbondanza, una imitazione rassicurante della normalità suburbana. La sensazione di «sobborgo tranquillo e protetto» e il suo contrasto con l'artificio del bunker e delle gerarchie potenti che lo governano alimenta il registro distopico della storia. Mentre l'umanità si estingue, per un gruppo selezionato di persone gli affanni della precarietà delle risorse sembrano ben celate. La catastrofe di «fuori» viene rimossa dal campo percettivo dei sopravvissuti e sostituita da una scenografia del benessere.

Il classismo elitario è la prima cifra di *Paradise*: la salvezza è appannaggio di una eletta schiera e l'intervento di una persona visionaria che immagina questo «paradiso» si gioca su due elementi decisivi: soldi e tecnologia. Nel momento in cui la catastrofica fine del mondo preannunciata dagli scienziati appare imminente, il governo degli Stati Uniti d'America decide di far trasferire nel cuore di una città, scavata di nascosto nelle profondità, un numero preciso di persone adeguatamente selezionato a monte, come in una novella arca di Noè, da un'a-

bile psicoterapeuta. Il *bunker*, quindi, non è l'umanità in miniatura, ma un'enclave elitaria costruita da capitale, tecnologia e capacità di pianificazione, in cui non conta la comunità, ma la salvaguardia di una minoranza reputata utile, competente o degna di essere preservata.

Mentre in *Silo* il potere agisce attraverso la penuria, qui lo fa in maniera ancora più sottile, attraverso il comfort, la sorveglianza discreta (il controllo continuo su tutti i cittadini collegati anche tra di loro con un orologio *smart*) e l'opacità decisionale.

L'apparente tranquillità esprime un primo livello di una società pacificata, ben governata e soprattutto priva di armi che, tuttavia, nasconde la vera faccia molto più losca e pericolosa della cittadella, metafora degli Stati Uniti attuali. Lasciando da parte l'aspetto thriller della narrazione, quel che colpisce è la costruzione selettiva della città ideale che non è altro che un'enclave di privilegiati, la maggior parte dei quali vive nell'ottundimento di questo privilegio completamente all'oscuro delle azioni spregiudicate e pericolose del sistema di governo che fa di tutto per conservare il proprio sistema di potere: dalla leggerezza con cui continuano a bombardarsi le super potenze mentre il mondo crolla, alle meschine modalità con cui viene descritto il momento della partenza dell'ultimo aereo della salvezza (senza alcuna esitazione per amici, vicini di casa e altri esseri umani lasciati indietro). Facile il richiamo all'attualità che vede moltiplicarsi governi classisti, plutocratici, discriminatori e razzisti. La stessa colonna sonora, *Another Day in Paradise*, svolge una funzione decisiva nella costruzione di questo tipo di discorso. La canzone scritta da Phil Collins racconta la storia di una donna senza fissa dimora che chiede aiuto a un passante per strada, ma viene ignorata ed evitata. Il titolo è profondamente ironico: mentre per chi ascolta è «solo un altro giorno in paradiso», un'esistenza protetta e comoda, per chi è in strada è un giorno di sofferenza e invisibilità. È evidente il richiamo al rimosso sociale su cui il *bunker* è costruito, cioè selezione, disuguaglianza e vite considerate sacrificabili.

Come in *Silo*, in *Paradise* la natura non sembra essere un orizzonte di coesistenza, ma una variabile di rischio da neutralizzare. Il vegetarianesimo non è un'attenzione allo specismo ma il frutto di una calcolata riduzione del rischio determinato dalla presenza di animali¹². Infatti, la detenzione di animali anche domestici è vietata (solo uno degli abitanti è riuscito a salvare e nascondere il suo cane, che i bambini accarezzano di nascosto).

L'unica concessione alla riflessione sul tema del rapporto con gli animali è rappresentata dal monologo del protagonista nel sesto episodio, in cui si ri-

evoca in maniera quasi incredula la crudeltà della macellazione. Le mucche vengono radunate, compresse e spinte in fila verso la morte. Il ricordo funziona come una potente allegoria del *bunker* stesso, pensato come spazio di selezione, contenimento e governo delle vite.

In *Silo* l'ordine sociale è fatica, sudore. Il sotto-suolo è una macchina perfettamente funzionante che rende ben visibile il costo della sopravvivenza. In *Paradise* ritroviamo, invece, l'esposizione del privilegio, insieme alla invisibilità del prezzo della selezione. In entrambe, la sopravvivenza è (almeno apparentemente) soltanto per alcuni, ed è possibile soltanto separandosi dal mondo.

Lette insieme, le due serie mostrano una medesima grammatica della distopia ambientale. Non c'è reale indagine o problematizzazione della catastrofe, che resta sullo sfondo. Al centro della narrazione c'è, invece, l'ordine sociale che essa autorizza. Inoltre, sia in *Silo* sia in *Paradise*, la sopravvivenza coincide con la costruzione di spazi selettivi e chiusi, nei quali la questione ecologica viene tradotta in un problema di gestione della popolazione, della memoria e dell'accesso alle risorse. Tanto la scarsità visibile di *Silo* quanto l'abbondanza artificiale di *Paradise* mostrano come la rifondazione dell'abitare non sia occasione per un nuovo patto ecologico, ma solo per esasperare quello sociale.

Non esiste solo la fuga nel futuro nella produzione seriale: le catastrofi legate all'impatto dell'essere umano sulla terra registrano diversi esempi in cui l'imprevedibile e l'eccezionale fanno riferimento ad eventi realmente accaduti. Due produzioni su tutte sembrano rappresentare bene questa tipologia di realismo post-disastro: *Chernobyl* e *Treme*. La storia recente si fa pretesto per raccontare le devastazioni di un evento catastrofico, sempre guardando ai sistemi di riassetto della società. La chiave geopolitica e di critica del sistema socialista a un passo dal collasso è chiara nel caso di *Chernobyl*¹³, una miniserie che si concentra sugli eroi e le eroine poco noti che si sono sacrificati per evitare che il disastro nucleare raggiungesse il resto d'Europa. La miniserie si concentra sulle cause e sulla portata devastante dell'incidente nucleare di Chernobyl che si verificò il 26 aprile 1986 nell'Ucraina, allora sovietica. Al centro dell'attenzione è la fragilità del sistema fatto di menzogne, repressioni e segreti sempre correlati alla conservazione del potere. Facile obiettivo è il sistema comunista dell'ex Unione Sovietica, ma in realtà, una lettura più profonda sembra colpire la fallibilità umana e il sistema di governo del mondo attuale.

Punto di partenza di *Treme*¹⁴ è, invece, l'uragano *Katrina*, uno dei più disastrosi abbattutosi sugli

Stati Uniti nell'agosto del 2005. Dietro il fluire della vita quotidiana di New Orleans, tre mesi dopo l'uragano, si leggono le strategie di sopravvivenza, di resilienza degli abitanti che sostanziano un messaggio fortemente politico di denuncia della condizione di vita di molte persone e soprattutto per la incapacità di prevedere il rischio e gestire la crisi da parte dell'allora governo Bush (Amato, 2015).

Le vicende storiche, dunque, ci fanno uscire dalla narrazione distopica e ci conducono in una ricostruzione, sempre funzionale, che ha il pregio di definire con chiarezza le responsabilità dei disastri e gli effetti devastanti su società, non più differite nel tempo, costrette a riposizionarsi per sopravvivere.

4. Conclusioni

L'analisi delle opere presentate può seguire almeno due assi comparativi, inerenti al *tempo* e al *potere*, consentendo così di precisare meglio il contributo interpretativo dell'articolo.

Cominciamo dal *tempo*. Nelle due distopie sotterranee la catastrofe è futura rispetto al presente dello spettatore, ma passata rispetto al mondo narrato: essa è già avvenuta e funge da premessa indiscussa dell'ordine sociale. Nelle due ricostruzioni storiche, al contrario, la catastrofe è databile e documentabile. In tutti i casi, però, la crisi ambientale diventa narrabile soprattutto quando assume la forma di una frattura. È questo il punto di contatto più forte con l'argomento di Ghosh (2017), poiché il presente ordinario del deterioramento ecologico resta ai margini.

Le eccezioni di *Treme* e *Chernobyl* appaiono sempre minoritarie e comunque, pur ricostruendo un contesto non fantascientifico, ma rigorosamente coerente con la storia, non escono dall'alveo dell'eccezionale, dell'inaudito tipico delle narrazioni distopiche. Questo tipo di produzioni, pur codificando messaggi validi per la nostra contemporaneità, quasi mai usano *location* e strutture narrative della attualità più stringente. La retorica alla base del post-catastrofe si fonda sul «nulla sarà come prima», una frattura che solo apparentemente crea discontinuità.

Un altro dato riguarda il *potere*. Nelle distopie futuribili predominano dispositivi di governo fondati su memoria amministrata, sorveglianza, selezione riproduttiva o meritocratica, privatizzazione della salvezza. Nelle serie storiche, invece, il potere appare soprattutto come responsabilità omissiva o colpevole: segreto di Stato, fallimento istituzionale, gestione ineguale dell'emergenza. Ma questa differenza non deve far perdere di vista la continuità, rappresentata dal fatto che la catastrofe non sospende le gerarchie, ma le rende più nette.



La serialità ambientale contemporanea mostra l'intensificazione dei conflitti sulla distribuzione della sicurezza, riproponendo interrogativi e temi di attualità stringente come le dinamiche di controllo, l'uso strumentale della memoria e i limiti etici dei nostri comportamenti. In realtà, come dimostrano le narrazioni seriali prese in considerazione, si ripropongono strutture sociali gerarchiche, consolidamento di sistemi di potere e forme di resistenza e resilienza di alcuni legami che si oppongono. Da questo punto di vista, possiamo, dunque, identificare un elemento di riflessione nuovo rispetto alla tesi di Ghosh da cui è partito questo articolo. La serialità, infatti, non parla della crisi ecologica soltanto quando mette in scena la fine del mondo, ma ne parla anche quando seleziona i pochi che possono continuare ad abitarlo o quando, retrospettivamente, attribuisce forma narrativa a un territorio devastato. Il nodo comune, in tal senso, non è semplicemente la distopia, bensì la costruzione di regimi nuovi di visibilità e abitabilità.

Questo contributo, se da una parte sottolinea l'impossibilità anche nel contesto della serialità di leggere una visione ordinaria delle catastrofi, vuole anche enfatizzare la potenzialità delle serie tv come *medium* per immaginare i destini dell'umanità. La percezione pubblica delle questioni ambientali ha nei media e nella comunicazione strumenti cruciali. I fenomeni naturali non diventano *problemi* finché specifici attori non promuovono delle rivendicazioni (Hansen, 2019). In tal senso, il ciclo di attenzione dell'opinione pubblica ha delle forti oscillazioni, essendo influenzato da fattori economici e politici contingenti. Viviamo una stagione in cui la tendenza ad accantonare la preoccupazione ambientale è molto forte e, dunque, l'uso delle serie televisive come attori di sensibilizzazione appare necessario. Allo stesso tempo, queste serie risultano essere un prezioso mezzo di comunicazione che potrebbe mettere in dialogo generazioni dalle attitudini a volte inconciliabili: dall'allarme permanente dei giovani più sensibili all'indifferenza blasé dei più maturi che, come diceva icasticamente Francesco Piccolo, si limitano a dire «bisogna fare qualcosa», incapaci di introiettare per davvero le esigenze di un cambio di passo. Le serie tv, dunque, potrebbero diventare uno strumento attraverso il quale stabilire una congiunzione tra approcci differenti, come ha tentato di fare Ferdinando Cotugno (2025) con il recente *Tempo di ritorno* attraverso il prisma della storia familiare, per insegnare a prendere atto e ad abitare le contraddizioni di quello che, come genere umano, siamo riusciti a produrre e con cui necessariamente fare i conti oggi e non in un futuro lontano.

Riferimenti bibliografici

- Amato Fabio (2015), *Treme. La quasi morte di un'anomala città americana: New Orleans*, in Fabio Amato ed Elena dell'Agnese (a cura di), *Schermi americani. Geografia e geopolitica delle serie tv americane*, Milano, Unicopli, pp. 193-204.
- Amato Fabio e Elena dell'Agnese (a cura di) (2015), *Schermi americani. Geografia e geopolitica delle serie tv americane*, Milano, Unicopli.
- Boykoff T. Maxwell (2011), *Who Speaks for the Climate? Media and Global Warming*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Burgess Jacqueline e John R. Gold (a cura di) (1985), *Geography, the Media and Popular Culture*, Londra-Sydney, Croom Helm.
- Cassone Vincenzo Idone, Bruno Surace e Mattia Thibault (a cura di) (2018), *I discorsi della fine. Catastrofi, disastri, apocalissi*, Roma, Aracne.
- Cotugno Ferdinando (2025), *Tempo di ritorno*, Milano, Guanda Libri.
- Coviello Massimiliano (2025), *Distopie del sottosuolo*, <https://www.fatamorganaweb.it/su-silo-di-graham-yost-e-paradise-di-dan-fogelman/> (ultimo accesso: 28.XII.2025).
- dell'Agnese Elena (2011), *Cinema e Ambiente: Ecocriticism e Geografia (eco)critica*, in Elena dell'Agnese e Antonella Rondinone (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Milano, Unicopli, pp. 13-31.
- dell'Agnese Elena (2021), *Ecocritical Geopolitics. Popular culture and Environmental Discourse*, Londra, Routledge.
- dell'Agnese Elena (2022), *La Climate Fiction secondo l'Ecocritical Geopolitics: un'agenda per la ricerca*, in «Rivista Geografica Italiana», CXXIX, 2, pp. 110-126.
- dell'Agnese Elena e Antonella Rondinone (a cura di) (2011), *Cinema, ambiente, territorio*, Milano, Unicopli.
- Ganapathy Deepti (2021), *Media and climate change: making sense of press narratives*, Londra-New York, Routledge.
- Garrad Greg (2004), *Ecocriticism*, Londra-New York, Routledge.
- Ghosh Amitav (2017), *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Milano, Neri Pozza [edizione originale 2016].
- Giuliani Gaia (2021), *Monsters, Catastrophes and the Anthropocene. A Postcolonial Critique*, Londra, Routledge.
- Glotfelty Cheryll e Harold Fromm (a cura di) (1996), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Londra, University of Georgia Press.
- Hansen Anders (2019), *Environment, Media and Communication*, New York, Routledge.
- Ingram David (2011), *The Jukebox in the Garden. Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Lester Elizabeth (2010), *Media and environment: conflict, politics and the news*, Cambridge (UK), Polity Press.
- Lussault Michel (2007), *L'Homme spatial: la construction sociale de l'espace humain*, Parigi, Seuil.
- Malatesta Stefano e Antonella Rondinone (2011), *La natura si ribella? Catastrofi e ambientalismo nella cinematografia hollywoodiana*, in Elena dell'Agnese e Antonella Rondinone (a cura di), *Cinema e ambiente: ecocriticism e geografia (eco)critica*, pp. 33-49.
- Ortoleva Peppino (2019), *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Torino, Einaudi.
- Piccolo Francesco (2022), *Quanto è facile non salvare il mondo*, in «Robinson», 22 agosto 2022.

¹ Nella piena consapevolezza dei limiti di questa categoria e, soprattutto, della sua non riconoscibilità dal punto di vista geologico, si usa questo termine «ombrello» per evocare il processo di trasformazione generato dall'impatto dell'azione umana e cui si è assistito soprattutto dallo sviluppo del sistema capitalistico in poi, con particolare attenzione alla grande accelerazione del secondo dopoguerra, quando si moltiplicano le pressioni sull'ambiente.

² Scaglioni, docente di Storie ed economia dei media, è responsabile della sezione *media e letteratura*, mentre il PI è Damiano Palagiano, docente di Filosofia politica. Il progetto si prefigge di indagare le trasformazioni intervenute nelle rappresentazioni del futuro (utopie, distopie, eterotopie) nei media tradizionali (editoria, fumetto, cinema, televisione, videogiochi) e nelle narrazioni che si coagulano attraverso i media digitali. <https://www.unicatt.it/uc/atlanteditopiemediali> (ultimo accesso: 24.II.2026).

³ Esula da questo contesto l'analisi dei *media* di informazione, ma merita di essere ricordato il lavoro di Elizabeth Lester (2010), ricercatrice della Monash University per una ricostruzione del rapporto tra media e ambiente e quello di Deepty Ganapaty (2021), docente di *Management Communication* presso l'Università di Bangalore, con un focus specifico sulle narrazioni della stampa indiana relative ai Ghati occidentali tra il 2012 e il 2017.

⁴ Una antologia di miniserie di otto episodi andata in onda nel 2023 su Apple tv creata da Scott Burns, noto sceneggiatore di *blockbuster* come *Bourne Ultimatum*, ma soprattutto di opere a tema ambientale come *Contagion* (2011) e produttore del film-documentario *The Inconvenient Truth* (2006) che aveva l'allora vicepresidente degli Usa Al Gore come protagonista nell'illustrare gli effetti drammatici proprio del riscaldamento globale.

⁵ I mari si ribellano all'umanità in un thriller tratto dal *best-seller* di Frank Schätzing *Il quinto giorno* (*Der Schwarm*).

⁶ Sei eroi affrontano temi di ecologia e cambiamento climatico per sensibilizzare i bambini.

⁷ Basata sull'omonima serie a fumetti di Robert Kirkman, TWD si sviluppa su 11 stagioni che sono andate in onda dal 2010 al 2022. TWD è ormai un media *franchise* che ha prodotto *webserie* e *videogames*. Dalla serie sono stati prodotti ben cinque *spin off* (*Fear the Walking Dead*, otto stagioni; *TWD the World Beyond*, due stagioni; *TWD: Dead City*, due stagioni e in produzione; *TWD: Daryl Dixon*, due stagioni e in produzione; *TWD: the Ones Who Live*, una stagione).

⁸ La serie pluripremiata creata da Craig Mazin e Neil Drukmann è andata in onda per la prima volta nel 2023 ed è in programmazione una terza stagione.

⁹ Tratta dal racconto omonimo della canadese Margaret Atwood, la serie si è sviluppata su sei stagioni dal 2017 al 2025. Viene descritto un futuro distopico in cui il tasso di fertilità è crollato a causa di inquinamento e malattie. Il regime teocratico e totalitario di Gilead occupa gli Stati Uniti secondo una rigida divisione in classi che colloca le donne al fondo della scala sociale: soggiogate brutalmente, mercificate, non possono lavorare e nemmeno leggere.

¹⁰ La serie andata in onda anche in Italia nel 2023 si compone secondo il progetto dei produttori di quattro stagioni ed è in programmazione l'ultima.

¹¹ Creata da Dan Fogelman, la serie è andata in onda in Italia nel 2025, nel 2026 è andata in onda la seconda stagione e la terza in programmazione.

¹² Su questo aspetto sarà interessante osservare anche la promettente nuova serie di Vince Gilligan *Pluribus* che segue le vicende di una scrittrice che, insieme ad altre dodici persone, risulta immune al virus che ha colpito l'intera umanità rendendola una mente collettiva. Gli episodi esplorano un'umanità che agisce in un contesto distopico come una comunità collettivista, come se fosse un'unica entità che cancella le singolarità per dare spazio a un controllo totalitario, mentre la vita biologica della natura selvatica e animale viene progressivamente cancellata e i primi a scomparire sono gli animali, non più necessari all'alimentazione.

¹³ La serie, ideata da Craig Mazin, è una produzione angloamericana del 2019 che si sviluppa in soli cinque episodi.

¹⁴ Il protagonista attivo della serie (che si sviluppa in quattro stagioni e non è mai stata trasmessa in Italia) è la città di New Orleans (nei primi anni successivi al disastro) che, lungi dall'essere solo fondale anonimo e indifferenziato, si configura come personaggio in trasformazione. Autori e produttori sono David Simon e Eric Overmayer già noti per la pluripremiata *The Wire*.

